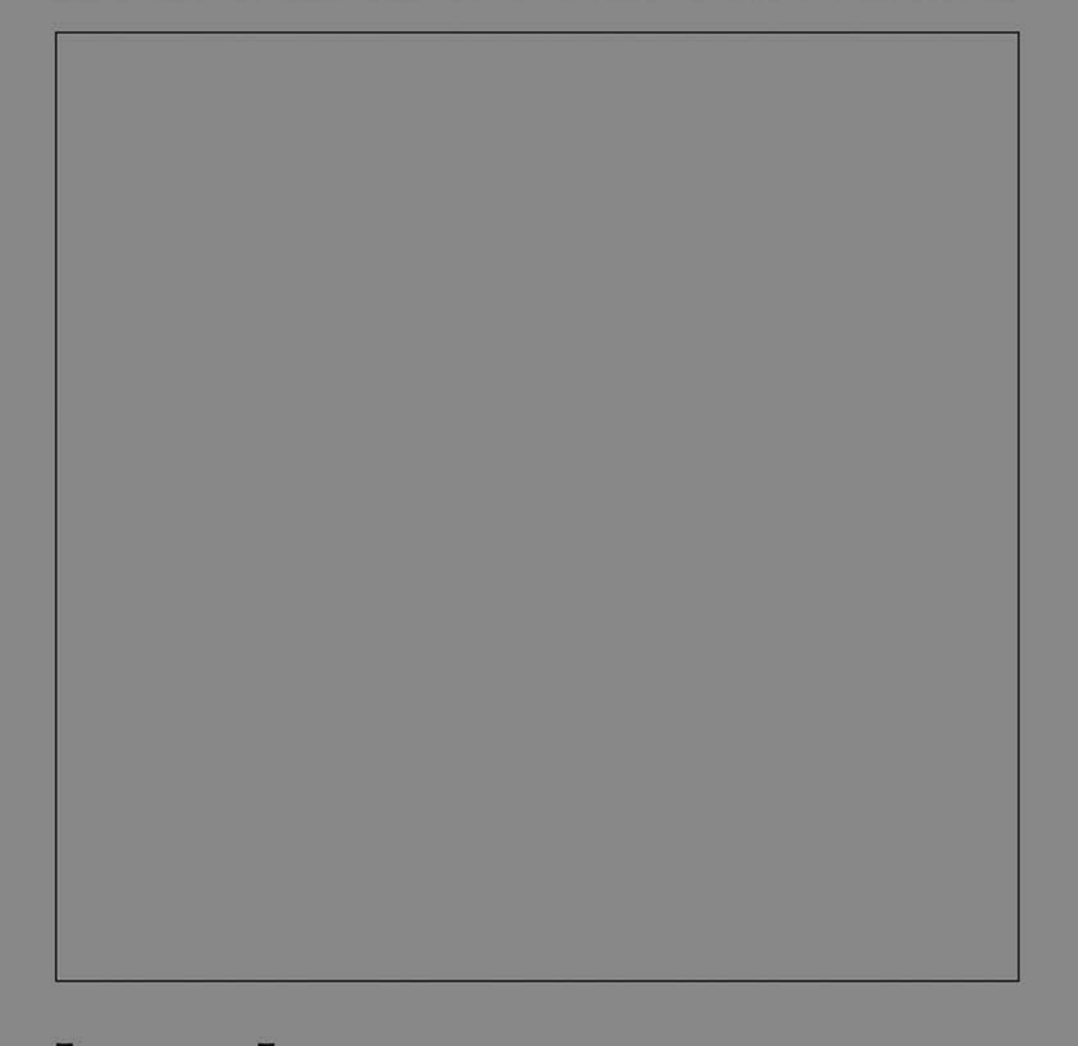
AUREL SIEBER

EPISTEMIKEN DES ESSAYISTISCHEN

ZUR KÜNSTLERISCHEN PRAXIS HARUN FAROCKIS



[transcript] Film

Aurel Sieber
Epistemiken des Essayistischen

Film



Besonderer Dank gebührt Thomas Strässle und Philipp Auchter.

Aurel Sieber (Dr. phil.), geb. 1986, promovierte an der Universität Zürich im Rahmen des Projekts »Praktiken ästhetischen Denkens« von Dieter Mersch.

Aurel Sieber

Epistemiken des Essayistischen

Zur künstlerischen Praxis Harun Farockis

[transcript]

Die Open-Access-Ausgabe wird publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat: Philipp Auchter
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
https://doi.org/10.14361/9783839465912
Print-ISBN 978-3-8376-6591-8
PDF-ISBN 978-3-8394-6591-2
Buchreihen-ISSN: 2702-9247
Buchreihen-eISSN: 2703-0466

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

Inhalt

Mais le petit *expliqué*, lui, investira son intelligence dans ce travail du deuil : comprendre, c'est-à-dire comprendre qu'il ne comprend pas si on ne lui explique pas.

Jacques Rancière

Ich war so arglos oder kühn wie ein Vogel,
der sich einem Krokodil auf den Kopf setzt.

Harun Farocki

Einleitung

> »Die Vögel bewegen im Fluge die Flügel zu schnell, als dass das menschliche Auge die Flugbewegung auffassen könnte. An einem toten Vogel kann man nur den Flugapparat, nicht die Flugbewegung studieren. Der Film (›Das Bewegungsbild‹) wurde erfunden, damit man einen Vogel anhalten kann, ohne ihn zu töten, damit man analysieren kann, ohne zu zersäbeln.«[1]

Damit beginnt Harun Farocki die Ankündigung für ein Seminar an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. Es soll von der Frage handeln, wie »man einen Film in der Bewegung anhalte[], ohne ihn vom Himmel zu holen«. Es ist bezeichnend für die künstlerische Praxis des Filmemachers und Essayisten, sich bereits in einer Ankündigung Gedanken zu machen über die Konsequenzen der zu wählenden Methode. Anstatt die Anwendung einer bestehenden Vorgehensweise zu lehren, wird die Suche nach dieser zur eigentlichen Aufgabe des Seminars. Sie soll so beschaffen sein, dass der Gegenstand durch die Annäherung keinen Schaden nimmt, dass er vielmehr jenes preisgeben kann, was durch eine rigide Feststellung zwingend verloren ginge: das Instabile, Wandelbare, Lebendige.

Herausragendes Merkmal dieses ebenso selbstreflektierten wie umsichtigen Umgangs mit einem Gegenstand ist die Beweglichkeit, eine Form- und Schmiedbarkeit, die sich lieber an ihren Objekten schult als an einer starren Lehre. Bei der Reflexion solcher Arbeitsweisen gilt es, diese Eigenschaft zu berücksichtigen. Die Essayforschung findet entsprechend im vielgestaltigen

1 Harun Farocki, »Seminarankündigung zu ›Wie Filme sehen?‹«, *dffb-intern*, 1990, 38. Zitiert nach Volker Pantenburg, »Wie Filme sehen – Harun Farocki als Lehrer an der dffb«, 2016, https://dffb-archiv.de/editorial/filme-sehen-harun-farocki-lehrer-dffb [18.04.2018]. In der mit Antje Ehmann 2008 realisierten Installation *Fressen oder Fliegen* wird dieses Thema nochmals verhandelt.

Meeresgott Proteus die Metapher für ihr schwer einzugrenzendes Arbeitsfeld. Mit einem proteischen Wesen lässt sich allerdings ganz unterschiedlich umgehen. Entweder man versucht, es mit den Fesseln der Theorie in seinen Gestalten beschreibbar zu machen – *Binding Proteus* lautet der exemplarische Titel eines viel beachteten gattungsdefinitorischen Beitrags.[2] Oder man konzentriert sich auf das Potential ihrer Flexibilität. Worin dieses besteht, ist nun bereits zum Vorschein gekommen: Ein agiler, in Bewegung bleibender Zugang ist offenkundig mit dem epistemischen Versprechen einer neuen Perspektive und ungeahnter Erkenntnisse verbunden.

Um solches Potential beschreibbar zu machen, muss die vorliegende Arbeit hinsichtlich ihrer Methode in eine gewisse Nachbarschaft zu ihrem Gegenstand rücken. Für Hinweise darauf, wie sich über das Essayistische nachdenken liesse, ›ohne es vom Himmel zu holen‹, lohnt es sich entsprechend, die künstlerische Praxis eines Essayisten zu konsultieren. Auf die Frage, was seine Arbeitsweise von jener des klassischen Dokumentarfilms unterscheide, antwortete Farocki in einem Gespräch mit Christoph Hübner, dass er »nicht die Geschichte, sondern den Diskurs der Geschichte« betrachte.[3] Als Beispiel führt er an, dass er »nicht einen Film über Städte, sondern einen Film über Postkarten von Städten« ins Auge fassen würde. Um eine Metageschichte erzählen zu können, wählt Farocki einen partiellen Zug aus, um an diesem – mit Adorno gesprochen – »die Totalität aufleuchten [zu] lassen, ohne daß diese als gegenwärtig behauptet würde«.[4] Analog versucht auch diese Arbeit, »spezifischer Phänomene so innezuwerden, daß von ihnen Licht auf das Ganze fällt«.[5] Anstatt direkt zu fragen, was das Essayistische sei, versucht sie, am Beispiel Farockis etwas über dessen Epistemiken zu erfahren.

Der Lichtmetapher, die das Erkennen nicht auf das Licht, sondern auf dessen unkontrollierte Reflexion zurückführt, kommt im aufklärungskritischen Programm der Frankfurter Schule und insbesondere in Adornos Phi-

---

2 Hardison, O. B., »Binding Proteus: An Essay on the Essay«, in *The Sewanee Review*, Nr. 96/4, 1988, 610-32.

3 *Dokumentarisch arbeiten: Modell/Realität. Christoph Hübner im Gespräch mit Harun Farocki*. Regie: Christoph Hübner, D, 2005.

4 Theodor W. Adorno, »Der Essay als Form«, in *Noten zur Literatur* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1958), 36.

5 Theodor W. Adorno, *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit (1964/65)*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 13, Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen (Frankfurt a.M: Suhrkamp, 2001), 255.

losophie des Nichtidentischen eine besondere Rolle zu.[6] Das »Ganze« illuminiert sich einzig aus der Streuung des Lichtes am Partikularen. Es ist dieses Bewusstsein einer grundsätzlichen Unverfügbarkeit, die zur Bescheidenheit mahnt in der Vermittlung realweltlicher Phänomene. Anstatt also das »Ewige im Vergänglichen aufsuchen und abdestillieren« zu wollen, konzentriert sich Farocki aufs Dokumentieren dieses Vergänglichen.[7] Mit Rollenspielen, Kursen, Selbsthilfegruppen, Proben, Übungen, Reenactments und Simulationen richtet er die Kamera immer wieder auf Situationen, die er als Filmemacher nicht kontrollieren kann, die vielmehr in ein gesellschaftliches oder institutionelles Gefüge eingelassen sind, das sich einer propositionalen Feststellung verweigert.[8]

Der Fokus aufs Partielle geht bei Farocki mit einer Kritik an den Methoden des klassischen Dokumentarfilms einher, die aufs Ganze zielen. Der Glaube, dass man beispielsweise einen Menschen darstellen könne, indem man ihn in unterschiedlichen Settings seines Alltags zeigt, etwa »im Familienkreis und im Beruf [...] dann nochmals beim Gespräch«, komme ihm »zweifelhaft« vor.[9] Diese Methode hinterfrage nicht, »nach welchen Kriterien das eigentlich funktioniert«.[10] Max Bense – neben Lukács und Adorno eine der wichtigen Stimmen im Essaydiskurs – erkennt in dieser Skepsis eine »Krisis gegen die lächerlichen Eschatologien der Perfektion. Man lügt durch Vollkommenheit«.[11]

---

6 Die an der Metapher des Lichts reflektierte, grundsätzliche Unverfügbarkeit einer unmittelbaren Wahrheit drückt sich auch im Goethewort aus, das Adorno seinem Essay über den Essay voranstellt: »Bestimmt, Erleuchtetes zu sehen, nicht das Licht!« Aus dem Fragment gebliebenen Drama *Pandora*. Adorno, »Der Essay als Form«, 1958, 9.

7 Adorno, 25.

8 Antje Ehmann fasst diesen Zug an Farockis Schaffen in eine unausgesprochene Regel seiner Praxis: »Where reality condenses itself to a test model is where you should place your camera.« Antje Ehmann, »Working with Harun Farocki's Work«, in *Harun Farocki: Another Kind of Empathy*, hg. von Antje Ehmann und Carles Guerra (London: Koenig Books, 2016), 23.

9 *Dokumentarisch arbeiten: Modell/Realität.* R: Christoph Hübner, D, 2005.

10 *Dokumentarisch arbeiten: Modell/Realität.* R: Christoph Hübner, D, 2005.

11 Max Bense, »Über den Essay und seine Prosa«, in *Plakatwelt: vier Essays*, hg. von Max Bense (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1952), 37. Der vierte kartesische Grundpfeiler der wissenschaftlichen Methode muss auf dem Gebiet essayistischer Praxis aufgegeben werden: »[...] de faire partout des dénombrements si entiers, et des revues si générales, que je fusse assuré de ne rien omettre.« René Descartes, *Discours de la méthode (1637)*, hg. von Victor Cousin, *Œuvres de Descartes* (Paris : Levrault, 1824), 142.

Anstatt von einer solchen auszugehen, trägt Farocki vielmehr der Tatsache Rechnung, dass die Vermittlung eines Gegenstands massgeblich an dessen Konzeption mitarbeitet. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt damit die allmähliche Verfertigung der Gedanken durch die vermittelnden Praktiken. Folglich scheint es opportun, bei der Analyse der Verfahrensweise des Essays nicht nur auf die fertigen Erzeugnisse zu achten, sondern das Forschungsfeld im Sinne von Robert Musils Begriff des Essayismus als Geisteshaltung zu erweitern. Es lässt sich hierauf die Frage stellen, unter welchen materiellen, ökonomischen und sozialpolitischen Bedingungen sich eine essayistische Arbeitspraxis denn formiert – und in wessen Dienst sie sich stellt. Am Beispiel von Farockis künstlerischer Karriere, die ihren Anfang auf dem Höhepunkt der Studentenbewegung nimmt, kann aus solcher Perspektive eine Geschichte des Essayistischen aus dem Geiste linker Agitation erzählt werden. Dabei wird das Augenmerk auf jenen Impetus von Farocki zu richten sein, die Werkzeuge der Ideologiekritik nach innen zu richten und in diesem Reflexionsprozess die Bedingungen der eigenen Vermittlungspraxis zu hinterfragen. In den Fokus gerät dabei mehr und mehr eine Anstrengung gegen die Konformität und Blindheit in Bezug auf das Allmähliche und Alltägliche, anstatt Agitation durch Belehrung zu betreiben.

Ein Grossteil von Farockis Werk versammelt sich um das Gravitationszentrum der Arbeit und deren visuelle Darstellung.[12] Der wiederkehrenden Beschäftigung mit der Arbeit liegt selbst eine spezifische Einstellung zur Arbeit zugrunde, die den meditativen Wiederholungen des Manuellen und Handwerklichen eine praktische Erkenntniskraft beimisst.[13] In dieser Beharrlichkeit zeichnet sich ein entscheidender Aspekt von Farockis Vermittlungspraxis ab. Wer über Jahrzehnte an ähnlichen Themen arbeitet, um ständig neue Ansätze und Herangehensweisen zu entwickeln, sorgt sich offenkundig um mehr, als einen Punkt zu machen. Farockis Hartnäckigkeit ist auf etwas anderes als eine intellektuelle, propositionale Erkenntnis aus. Ziel seiner Vermittlung ist nicht bloss ein theoretisches Verständnis, sondern das Einüben der zugrundeliegenden, kritischen Haltung. Um diesem praktischen Aspekt seiner Epistemologie auf formaler Ebene Nachdruck zu verleihen, versammeln

12 Vgl. Volker Pantenburg, »›Now that's Brecht at last!‹ Harun Farocki's Observational Films«, in *Documentary across Disciplines*, hg. von Erika Balsom und Hila Peleg (Cambridge: MIT Press, 2016), 143.

13 Nicht ganz zufällig nennen Farocki und Ehmann ihr letztes Projekt *Eine Einstellung zur Arbeit:* https://www.eine-einstellung-zur-arbeit.net [12.07.2019].

sich die drei Teile dieser Arbeit jeweils unter einem Verb. Wie Wittgenstein bemerkt, hat Wissen zumeist etwas mit Können, Imstande sein und Verstehen zu tun.[14] Solches Wissen lässt sich zwar diskursiv thematisieren, lehren lässt es sich jedoch so wenig wie das Fliegen durch das Studium der Vögel. Denn das Ziel einer entsprechenden Vermittlungspraxis wäre, um das Bild des Vogelflugs weiterzudenken, dass die Rezipientinnen selbst das Fliegen erlernen, dass sie selbsttätig werden, indem sie ihre eigene kritische Stimme finden.

Unter diesem Aspekt wird mit dem Vergleichen im zweiten Kapitel der Fokus auf eine der grundlegendsten epistemischen Operationen gerichtet. Über die drei Stationen des Lehrfilms, der Poetik des Witzes und der Poetik des Nebeneinanders wird herausgearbeitet, wie Farocki in seinen Arbeiten eine Weise des Vergleichens entwickelt, die sich mehr und mehr von der Belehrung fortbewegt und schliesslich durch ihre formalen Begebenheiten geradezu eine Selbsttätigkeit in der Rezeption einfordert. Je mehr sie dies tun, desto offener müssen sie hinsichtlich unvorhergesehener Erkenntnisse sein, desto mehr müssen sie den Vollzug ihrer jeweils gewählten Methode als autonomes Werkzeug der Erkenntnis begreifen. Entscheidend ist bei diesen Arbeiten, dass sie das rechte Mass finden zwischen Steuerung und Öffnung, zwischen dem rigiden Lehrplan eines programmatischen Agitationsfilms und einer willkürlichen Montage von Bildern.

Das Wägen und Abwägen, das hierzu notwendig ist, bildet sinnigerweise eine sprachliche Wurzel des Essays (lat. *exagium*). Als Symbol des Gleichgewichts mahnt die Waage an die feine Arbeit des Tarierens. Ihre Aufgabe besteht darin, das Gleichgewicht zu finden, das Mass, an dem sich die Gewichte zweier Argumente dialektisch aufheben; der Moment also, an dem sie dank ihrer Beweglichkeit einen schwebenden Stillstand findet. Diese scheinbar paradoxe Wendung ist bezeichnend für eine Praxis, die ihre temporären Zeltlager stets zwischen etablierten Diskursfeldern aufschlägt. Das dritte Kapitel ›Aufheben‹ trägt dieser integrierenden Funktion des Essayistischen Rechnung, indem es sie unter einem Wort thematisiert, das ebenso Ende wie Fortbestehen anzeigen kann, das in seiner gegensätzlichen Mehrdeutigkeit Hegel

---

14 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2011), § 150.

zufolge auf jenen »spekulative[n] Geist« der Sprache hinweist, der »über das bloß verständige Entweder-Oder« hinausschreitet.[15]

In der Epistemologie gelten Paradoxien als unproduktiv, weil sie eine Sackgasse des logischen Denkens markieren. Sie sind das Produkt eines vergleichenden Denkens, das zwei sich gegenseitig ausschliessende Positionen zusammenbringt. Will man sich aber das epistemische Potential des Essays als den Versuch imaginieren, einen Schritt aus der herrschenden Episteme zu wagen, so muss der Paradoxie eine ganz eigene Erkenntniskraft attestiert werden. Paradoxien können mit Dieter Mersch gesprochen

> als wichtige Instrumente der Einübung in ein anderes Denken beziehungsweise in eine andere Weise zu denken angesehen werden, weil ihre ›Falle‹ zwingt, auf die eigenen Grundlagen des Denkens zu rekurrieren und diese zu verändern, um andere Auswege zu finden. Sie zwingen damit zur Selbstreflexion und womöglich einer ›Konversion‹ der eigenen Denkhaltung.[16]

Es scheint hier das ethische Moment einer künstlerischen Praxis auf, deren Versuche sich mitunter als Expeditionen in epistemologische Sperrzonen erweisen, an denen alle teilnehmen können, die es mit dem Etablierten und Festgefahrenen aufzunehmen wagen.

Damit sind die drei Verben benannt, die den Rahmen dieser Untersuchung abstecken: kritisieren, vergleichen und aufheben. So zufällig diese Wahl erscheint, so notwendig ist deren scheinbare Beliebigkeit. Sie folgt nicht der Übersichtslogik eines vorhersehbaren, analytischen Rasters, folgt keiner minutiösen Chronologie und erhebt keine Ansprüche auf Vollständigkeit. Vielmehr bezeichnen die Verben drei im Gegenstand vorgefundene Praktiken, im Lichte deren Erforschung sich die Konturen eines Ganzen abzeichnen, das wie ein Vogel flatternd auffliegt, wenn man es umfassend begreifen will.

---

15 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830) Erster Teil: Die Wissenschaft der Logik mit den mündlichen Zusätzen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986), 205.

16 Dieter Mersch, »Kreativität und Paradoxie«, in *Ressource Kreativität. 150 Anstiftungen zum Querdenken*, hg. von Paolo Bianchi (Rossdorf: TZ-Verlag, 2017), 167.

Vom Essay zum Essayismus

Seit seiner Erfindung durch Michel de Montaigne im 16. Jahrhundert war der Essay stets Gegenstand seiner eigenen Reflexion. Richtig Fahrt nahm dessen theoretische Reflexion indessen in der literarischen Moderne auf. Jene fand keineswegs in etablierten wissenschaftlichen Diskursen statt, sondern artikulierte sich selbst in der Form des Essays. Entscheidend im Verständnis dieser frühen Theoretisierung, deren Grundannahmen noch im gegenwärtigen Diskurs aktuell sind, ist die ethische Dimension des Schreibens. Bei den ›klassischen‹ Essayisten der Moderne handelte es sich um Autoren, die den Essay nicht bloss als eine weitere Form in einem Repertoire von Textsorten verstanden. Vielmehr drängte sich die Reflexion des eigenen Schreibstils zur Theoretisierung einer unerlässlichen Arbeitsweise immer mehr auf. Im lebensphilosophischen Programm Georg Simmels oder Wilhelm Diltheys verdichtet sich eine bereits im 19. Jahrhundert zunächst durch die Frühromantiker geäusserte Kritik an einer allzu methodisch geschliffenen, szientifischen Schreibform der Aufklärung.[17] Poetiken wie jene von Friedrich Schlegel oder Novalis fanden ihren Ausdruck nicht in einem stringent-narrativ und logisch subordinierenden Verfahren, sondern im Aphorismus und dem Fragment.[18] Philosophen wie Arthur Schopenhauer oder Friedrich Nietzsche machten diese Formen schliesslich auch für eine geisteswissenschaftliche Arbeit produktiv.

Für Autoren wie Georg Simmel, Robert Musil, Georg Lukács, Walter Benjamin oder Theodor Adorno bedeutete der Essay nicht einfach einen Schreibstil, sondern ein genuines Erkenntnisverfahren, das sich gegen den »Leergang der Methode« stellt – wie es Simmel in seinem 1911 erschienenen Essay *Der Begriff und die Tragödie der Kultur* nennt. Die Tragödie der Kultur liegt Simmel zufolge im Umstand, dass jeglicher kulturellen Praxis eine Logik inhärent ist,

17 Vgl. Matthias Christen, »Essayistik und Modernität: Literarische Theoriebildung in Georg Simmels ›Philosophischer Kultur‹«, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 66 (1992): 129-59; Birgit Nübel, *Robert Musil: Essayismus als Selbstreflexion der Moderne* (New York: De Gruyter, 2006), 86ff.

18 Georg Lukács nimmt hier eine gesonderte Stellung ein. Er gehört zwar zu den ersten Theoretikern des Essays, schwört der Lebensphilosophie seiner Zeit jedoch ab, indem er im Bruch mit der Aufklärung eine Herabsetzung von Verstand und Vernunft erkennen wollte, dessen Irrationalismus ein Nährboden für den Faschismus bedeute. Vgl. Lukács, Georg. *Die Zerstörung der Vernunft*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1954.

die sich verselbständigt und in ihrer Konsequenz einen Zwang auf jene ausübt, die sie hervorgebracht haben:

> Hier gründet sich der Fetischdienst, der seit längerer Zeit mit der »Methode« getrieben wird – als sei eine Leistung schon allein durch die Korrektheit ihrer Methode wertvoll; dies ist das sehr kluge Mittel für Legitimation und Schätzung unbegrenzt vieler Arbeiten, die von dem noch so weitherzig gefassten Sinn und Zusammenhang der Erkenntnisentwicklung abgeschnürt sind.[19]

Dass solche Angriffe auf den Status quo eines sich immer stärker ausdifferenzierenden Wissenschaftsbetriebes mitunter existenzielle Dimensionen annehmen, zeigt sich darin, dass Simmel, Lukács und Benjamin aufgrund der unorthodoxen Form ihrer Texte auf angestrebte akademische Grade verzichten mussten. Im Unwillen, sich trotz solcher Sanktionierungen mit den Instrumenten und Erkenntnisverfahren beglaubigter wissenschaftlicher Methodik abzufinden, liegt das ethische Moment des von der Wissenschaft langhin lediglich als Textgenre erforschten Essays. Bei Farocki lässt sich eine durchwegs vergleichbare Situation erkennen, wenngleich es bei ihm nicht dogmatische Wissenschaftsdiskurse, sondern die formalen Zwänge öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten, der Filmförderung und eines kommerzialisierten Kinos sind, gegen die er mit seiner Praxis Einspruch erhebt.

Robert Musil schöpft in *Der Mann ohne Eigenschaften* mit dem Essayismus – nicht ganz ohne Ironie – einen neuen Ismus für das zu beschreibende Phänomen der Moderne.[20] Der Essayismus soll eine Schwebe respektive Unentschiedenheit im Erkenntnisprozess bezeichnen, die Naturwissenschaft im Positivismus und Kunst im Subjektivismus ständig zu überwinden trachten. Dieser nach allen Seiten hin geöffnete Zustand ist eine Empfindung, in der weder Denken noch Fühlen nach gewohnten Mustern ablaufen. Da gibt es »weder wahr noch falsch, weder vernünftig noch widervernünftig« und

---

19 Georg Simmel, *Philosophische Kultur* (Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1919), 247. Zurecht bemerkt Christen, dass sich Passagen aus Simmels Werk als Prolepse zu Adornos und Horkeimers *Dialektik der Aufklärung* lesen lassen; vgl. Christen, »Essayistik und Modernität«, 1992, 134.

20 Es gibt einigen Grund zur Annahme, dass Musil das 62. Kapitel, in dem der Begriff des Essayismus ausgebreitet wird, als Auseinandersetzung mit Simmels *Philosophie Kultur* von 1911 verfasste. Vgl. Klaus Christian Köhnke, *Der junge Simmel in Theoriebeziehungen und sozialen Bewegungen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996), 239f.

»nichts ist dem fremder als die Unverantwortlichkeit und Halbfertigkeit der Einfälle, die man Subjektivität nennt«.[21] Es ist bezeichnend, dass aus diesem Zustand keine Überzeugung gewonnen werden kann. Denn diese liefe stets Gefahr, »bei besserer Gelegenheit zur Wahrheit erhoben, ebenso gut aber auch als Irrtum erkannt« zu werden.[22] Gerade um solche Zielgerichtetheit geht es nicht. Ulrich sucht im Essayismus nebst der Wissenschaft und der Kunst einen dritten Weg, der »gegen das logische Ordnen, gegen den eindeutigen Willen, gegen die bestimmt gerichteten Antriebe des Ehrgeizes wirkte«.[23]

Bei all dieser negativen Beschreibung des Zustandes verwundert es kaum, dass die Funktion dieses Essayismus eine negative ist. Zum Ende des 62. Kapitels wird sie im Umstand angedeutet, dass er Ulrich bei seiner wissenschaftlichen Arbeit verlangsamt und daran hindert, seinen ganzen Willen einzusetzen. So wirkt er als »unterirdische Bewegung«, die den Status quo destabilisiert und kritisch hinterfragt.[24] Die Funktion von Musils Essayismus liegt damit nicht fern von jener Ketzerei, mit der Adorno seinen Essay über den Essay abschliessen wird.[25] Das zeigt sich nicht zuletzt in wortwörtlichen Übereinstimmungen. So ist es bei beiden eine »Konstellation« von Begriffen und Umständen, die einen Gegenstand in der Form eines beweglichen »Kraftfelds« erkennbar macht.[26] Musil findet in der Konstellation noch vor Adorno und Bense die Metapher für die essayistische Tugend, »ein Ding von vielen Seiten« zu nehmen, »ohne es ganz zu erfassen«.[27]

Musil mag mit dem Essayismus den Begriff geprägt haben, der den Essay von einem textuellen zu einem kulturellen Phänomen erhob – er war allerdings weder der Erste noch blieb er der Letzte, der im Essay einen spezifisch modernen Zustand erkannte. Alexander von Gleichen-Russwurm zog beispielsweise bereits 1904 eine Parallele zwischen dem modernen Menschen und dem Essay, indem er behauptete, dass dieser neugierig »vom Genuss zur Kenntnis [schreite], indem er das Ding von allen Seiten beleuchtet«.[28] Auch

21 Robert Musil, *Der Mann Ohne Eigenschaften* (Berlin: Rowohlt, 1957), 260.
22 Musil, 260.
23 Musil, 260.
24 Musil, 263.
25 Adorno, »Der Essay als Form«, 1958, 49.
26 Musil, *DMoE*, 1957, 257; Adorno, »Der Essay als Form«, 1958, 30 & 37.
27 Musil, *DMoE*, 1957, 257.
28 Alexander von Gleichen-Russwurm, *Der Essai*, hg. von Josef Ettlinger, Bd. 6, Das Litterarische Echo (Berlin: Egon Fleischei & Co, 1904), Spalte 751.

Lukács bemerkt, dass die kritische »Denkungsart und ihre Darstellung« um die Jahrhundertwende »bei den meisten Kritikern [...] auch zur Lebensstimmung geworden«[29] sei, und Bense nennt den Essay eine »Geistesverfassung«, eine ethische und »existentielle Kategorie« des menschlichen Geistes.[30]

Insofern scheint es beinahe verwunderlich, dass die in den 1950er Jahren einsetzende akademische Auseinandersetzung mit dem Essay diesem Umstand zunächst einmal kaum Beachtung schenkt. Der akademische Zugriff auf das Phänomen Essay lässt sich grob besehen in drei Forschungsphasen einteilen. Zahlreiche Arbeiten der 1950er und 60er Jahre wenden sich dem Essay aus einer gattungstheoretischen Perspektive zu.[31] Diese Forschungsphase ist um eine »ahistorische Typologie des Essays bemüht«[32], die diesen als »*textuell-stilistische* Kategorie« trennscharf von anderen Textsorten zu unterscheiden versucht.[33] Erst in den 1990er Jahren, also beinahe ein Jahrhundert nach den ersten essayistischen Selbstreflexionen, lässt sich ein erneutes Interesse am Essay erkennen, das diesen weniger als textuelles denn kulturelles Phänomen zu beschreiben versucht. Wolfgang Müller-Funk konstatiert in seiner 1995 vorgelegten Monographie *Erfahrung und Experiment,* dass Beiträgen, die »vornehmlich den Essay mehr oder minder als Gattung dingfest zu machen suchten [...], jener spezifisch essayistische Erkenntnismodus, der an keine bestimmte literarische Gattung gebunden ist«, entgangen sei.[34] Auch Christian Schärf zieht in seiner 1999 erschienenen *Geschichte des Essays* angesichts der gattungsdefinitorischen Bemühungen der älteren Forschung den Schluss, dass diese den Essayismus »zu strikt [...] auf seine einzelnen Manifestationen, die Essays, bezogen« hätten.[35] Unter dem Einfluss einer sich in

---

29 Georg Lukács, »Über Wesen und Form des Essays«, in *Die Seele und die Formen: Essays*, hg. von Georg Lukács (Berlin: Fleischel & Co, 1911), 33f.

30 Bense, »Über den Essay und seine Prosa«, 1952, 36f.

31 Stellvertretend für die Fülle der Publikationen sei hier auf das umfangreiche Werk Ludwig Rohners verwiesen: Ludwig Rohner, *Der deutsche Essay: Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung* (Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1966).

32 Nina Hahne, *Essayistik als Selbsttechnik: Wahrheitspraxis im Zeitalter der Aufklärung* (De Gruyter, 2015), 36; Vgl. Wolfgang Braungart und Kai Kauffmann, Hg., *Essayismus um 1900*, Heft 50 (Heidelberg: Winter, 2006), VIII.

33 Christoph Ernst, *Essayistische Medienreflexion: die Idee des Essayismus und die Frage nach den Medien* (Bielefeld: transcript, 2005), 21.

34 Wolfgang Müller-Funk, *Erfahrung und Experiment: Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus* (Berlin: Akademie Verlag, 1995), 17.

35 Christian Schärf, *Geschichte des Essays: von Montaigne bis Adorno* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999), 10.

den 90er Jahren zusehends für kulturtheoretische Fragen öffnenden Sprachwissenschaft tritt bei Müller-Funk und Schärf die konkrete Textarbeit in den Hintergrund. Sie versuchen, den Essay nicht als Gattung, sondern als Geisteshaltung beschreibbar zu machen.

Diese Herangehensweise stösst nach der Jahrtausendwende wiederum auf scharfe Kritik in einer dritten Forschungsphase. In dem 2006 erschienenen Sammelband von Wolfgang Braungart und Kai Kauffmann zum *Essayismus um 1900* findet sich der Einwand, dass die Verknüpfung von »ästhetischen und rhetorischen Formen des Schreibens« und die kritische Position gegenüber rationalen, szientistischen und objektivistischen Methoden in Studien wie derjenigen Müller-Funks zwar »oft betont, aber kaum herausgearbeitet« worden sei.[36] Der Sammelband bedeutet eine Kehrtwende innerhalb der Essayforschung, die die Forschungsrichtung bis in die jüngste Zeit entscheidend prägt.[37] Braungart und Kauffmann nennen ihren Forschungsgegenstand nun Essayistik, womit weder ein Modus der Erkenntnis noch eine Gattung noch eine Geisteshaltung bezeichnet wird. Essayistik bedeutet die mit den altbekannten Mitteln der Philologie beschreibbare, individuelle Praxis des Essayschreibens. Sie plädieren für eine Essayforschung, die den ursprünglichen Impetus der Konturierung einer essayistischen Poetik vom Überzeitlichen in eine historische Begrenzung retten will.[38] Braungart und Kauffmann stellen sich explizit gegen jene Forschungsbeiträge, die den Essayismus als originären Modus der Erkenntnis verstehen, nicht weil sie dieses Unterfangen an

36 Braungart und Kauffmann, *Essayismus um 1900*, 2006, VIII. Analog dazu heisst es bei Simon Jander: »[…] die Inthronisierung des Essayismus [stützt sich] als Leitbegriff modernen Denkens auf einen evokativen und normativen Jargon, der dessen gedankliche und ästhetische Überlegenheit und Subversivität mehr beschwört als expliziert.« Simon Jander, *Die Poetisierung des Essays: Rudolf Kassner – Hugo von Hofmannsthal – Gottfried Benn* (Heidelberg: Winter, 2008), 23.

37 Seit 2006 sind drei weitere Sammelbände erschienen, die sich allesamt derselben Zeitperiode widmen: Marina Brambilla, Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum (1900 – 1920) (Amsterdam, u.a.: Rodopi, 2010); Sławomir Leśniak, *Essay und Essayismus: die deutschsprachige Essayistik von der Jahrhundertwende bis zur Postmoderne* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2015); Michael Ansel, Jürgen Egyptien, und Hans-Edwin Friedrich, *Der Essay als Universalgattung des Zeitalters: Diskurse, Themen und Positionen zwischen Jahrhundertwende und Nachkriegszeit* (Leiden, Boston: Brill Rodopi, 2016).

38 Vgl. Braungart und Kauffmann, *Essayismus um 1900*, 2006, IX.

sich kritisieren, sondern weil die entsprechenden Beiträge schlicht »unbefriedigend« in Bezug auf ihre Versprechen blieben.[39]

Alle drei Forschungsphasen entwickeln eigene Strategien, wie sie sich ihrem Gegenstand nähern. Rückblickend erweisen sich gewisse Strategien als produktiver als andere, um etwas über den Essay in Erfahrung zu bringen, und es gilt, aus den jeweiligen Stärken respektive Versäumnissen zu lernen.

Bezeichnend für die gattungstheoretische Auseinandersetzung mit dem Essay ist beispielsweise eine normative Komponente, die darum bemüht ist, ›gute‹ von ›schlechten‹ respektive ›falsche‹ von ›richtigen‹ Essayisten auseinanderhalten zu können.[40] Dass eine solche Forschungsmethode für das Verständnis des Essays kaum dienlich sein kann, bemerkt Richard Exner in seiner Rezension von Bruno Bergers Buch *Der Essay: Form und Geschichte* von 1964, das ohne Zweifel den Höhepunkt einer normativen Gattungsklassifikation darstellt:

> Der Essay hat manche anderen Formen absorbiert, symbiotisch mit manchen von ihnen existiert, und man kann sich die Sicht auf diese Phänomene nicht besser verbauen als durch den ständigen Gebrauch der Worte ›echt‹ und ›unecht‹.[41]

Dieser Sicht auf den Essay entgehen notwendig all jene Elemente, die sie mit anderen, verwandten Formen verbinden. Wie Exner beispielsweise wenig später feststellt, sieht Berger »vor lauter ›echtem Essay‹ den Essay-Charakter des Fragmentes (Schlegel, Novalis) nicht«.[42]

Interessanterweise lässt sich bei der frühen Forschung zum Filmessay ein vergleichbarer Ansatz feststellen. Phillip Lopate gehörte zu den Ersten, die sich dem Phänomen des Essayfilms in einem akademischen Umfeld widmeten. In seinem viel beachteten Aufsatz *In Search of the Centaur* macht er sich

---

39 Braungart und Kauffmann, IX.

40 Vgl. Hahne, *Essayistik als Selbsttechnik*, 2015, 37; Georg Stanitzek, *Essay – BRD* (Berlin: Vorwerk 8, 2011), 53. So beispielsweise bei: Bruno Berger, *Der Essay: Form und Geschichte* (Bern: Francke, 1964); Georg Negwer, *Essay und Gedanke. Beitrag zur Erforschung der Problematik des Essays am Beispiel der französischen Essayistik* (Berlin: Univ. Diss., 1953), 7; Peter M. Schon, *Vorformen des Essays in Antike und Humanismus: ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Essays von Montaigne* (Wiesbaden: Steiner, 1954), 6.

41 Richard Exner, »Review of Der Essay. Form und Geschichte von Bruno Berger«, in *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 95, Nr. 3 (1966): 141.

42 Exner, 141.

auf die Suche nach der »puren« Form des Essayfilms.[43] Es geht ihm darum, »to weed out the true essay-films from those that have merely a tincture of essayism«.[44] Beide Forschungsansätze werden zu diesem Vorgehen genötigt durch ihren Anspruch, eine Gattung zu definieren, d.h. ihren Gegenstand möglichst tunlichst von benachbarten, verwandten und ähnlich funktionierenden Schreibstilen oder künstlerischen Verfahren abzugrenzen.

Die Schwierigkeit eines exakt umgrenzten Essaybegriffs lässt sich aber auch als Chance begreifen. Dazu bedarf es jedoch einer leichten Verschiebung der Perspektive. Als erfolgversprechendere Forschungsfrage drängt sich auf, weshalb es geradezu ein konstitutives Merkmal essayistischer Verfahren zu sein scheint, aus zu eng definierten Gattungsgrenzen auszubrechen. Die Beobachtung, dass sich um den Begriff des Essays zahlreiche andere lagern, die sich nur schwer davon abgrenzen lassen, ist die Initialzündung eines metaästhetischen Zugriffs:[45] Es sind hier offenkundig Verfahren am Werk, die produktiv hinsichtlich einer Fülle von Textsorten und in verschiedenen Medien sind. In den Fokus einer entsprechenden Forschung geraten Aspekte des Essayistischen, die sich über Gattungsgrenzen hinweg als Spielformen des Essays erkennen lassen. Diese Herangehensweise setzt notwendigerweise andere Akzente bei der Methodik, mit der sie dem Phänomen des Essays begegnen will. Ins Zentrum rücken Fragen nach der epistemischen Tragweite des Essayismus, die auf diesen als Prinzip jenseits einer spezifischen formalen Ausprägung verweisen. Den Essay im Sinne Musils als eine Geisteshaltung zu verstehen, mag eine neue Perspektive eröffnen, ist aber auch mit der Gefahr verbunden, ihn auf die Individualität eines Autorsubjekts zu reduzieren.

---

43 Phillip Lopate, »In Search of the Centaur: The Essay-Film«, in *The Threepenny Review*, Nr. 48 (1992): 19.

44 Lopate, 19. Paul Arthur verfolgt nebst Lopate einen vergleichbaren Ansatz mit qualitativem Anspruch. Vgl. Paul Arthur, »Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore«, in *Film Comment*, Nr. 39 (2003): 58-62. Auch Timothy Corrigan, der 2011 etwa zeitgleich mit Rascaroli eine der ersten genuin dem Essayfilm gewidmeten Monografien publizierte, sieht »the importance of differentiating the essay film from other film practices« als eine der Hauptaufgaben seiner Arbeit an (Timothy Corrigan: *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. (New York: Oxford University Press), 2011, 5).

45 Es gibt unzählige Begriffe für kleinere Schriften, die ihren Gegenstand nicht zu ergründen suchen. Der Essay lässt sich nur unbefriedigend vom Aperçu, Aphorismus, Kommentar, der Darstellung, Kritik, Skizze oder dem Feuilleton abgrenzen. Annemarie Auer zählt ihn ihrem Essay über den Essay ganze 46 verwandte Formen auf. Vgl. Annemarie Auer, *Die kritischen Wälder: ein Essay über den Essay* (Halle (Saale): Mitteldeutscher-Verlag, 1974), 89ff.

Dadurch würde jedoch die Sicht auf eine genuine Erkenntnisweise im gleichen Masse verstellt, wie es das Projekt einer formalen Gattungsdefinition tun würde. Die Fokussierung dieser Arbeit gilt deshalb nicht Harun Farocki, sondern seiner essayistischen Praxis.

Praxis

Im Fokus dieser Untersuchung soll im Folgenden weder eine Form noch ein Autorsubjekt stehen, sondern eine Praxis. Einen ersten Hinweis darauf, dass der Begriff der Praxis besonders geeignet scheint, um sich Farocki zu nähern, findet sich in dessen Subversion eines klassischen Autorbegriffs. Im Kapitel *Autorschaft im Kollektiv* wird dessen Produktionsethos im Geiste der Agitation herausgearbeitet, indem der individuelle Ausdruck in den Dienst eines kollektiven Anliegens gestellt wird. Farockis Filme sind geprägt von dieser persönlichen Zurücknahme. Sie stellt die Grundlage dar für eine künstlerische Praxis, die nicht die Autorschaft als geniale, schöpferische Instanz installiert, sondern diese sowohl im Produktionsprozess als auch gegenüber den Rezipienten zugunsten eines stets fortschreitenden Erkenntnisprozesses enthierarchisiert; eine Kunst, die nicht durch eine ästhetische Vereinnahmung Staunen über eine künstlerische Fertigkeit erzeugen will, sondern sich fürs Staunen über das Fremdwerden des Alltäglichen, des Übersehenen und vielleicht zu Unrecht Akzeptierten einsetzt.[46]

Was aber sind die Implikationen einer solchen Herangehensweise für die Belange einer kulturtheoretischen Arbeit? Für die Exponenten des Harun Farocki Instituts, die sich in ihrer Forschung zu Farocki ebenfalls am Praxisbegriff orientieren, bedeutet dies, »stets Bedingungen (ökonomisch, politisch, sozial, diskursiv) der eigenen Möglichkeit und die Mittel des Produzierens als Teil des Projekts zu reflektieren«.[47] Entsprechend sollen im Folgenden nicht

46 Bayer-Wermuth verfolgt in ihrem Buch einen vergleichbaren Ansatz: »Während der Begriff des Essays als Mittel der Kategorisierung für eine Gattung undeutlich bleibt, kann er hinsichtlich einer Methodik oder Praxis fruchtbar gemacht werden. Der Begriff lässt es zu, über die Subjektivierung auch den Umgang mit Material an der Person des Autors, also als Schaffensprozess, zu untersuchen.« Monika Bayer-Wermuth, *Harun Farocki: Arbeit* (München: Silke Schreiber, 2016), 96.

47 Tom Holert, Doreen Mende, und Volker Pantenburg, »Bausteine produzieren. Das Arbeitspapier ›Was getan werden soll‹«, in *What Ought to be Done/Was getan werden soll* (Berlin: Motto Books, 2017), 19. Bayer-Wermuth verfolgt in ihrem Buch über Farocki

nur Farockis Werke, seine Filme, Sendungen, Texte, Hörspiele und Installationen und deren Poetik beigezogen werden, sondern auch die Umstände der Produktion, seine Arbeitsmethoden, seine Lehre genauso wie seine politischen Reflexionen.

Farocki stellt sich insbesondere in seiner frühen Arbeitsphase in den 60er und 70er Jahren, in vielerlei Hinsicht im Zeichen seiner Zeit, explizit in einen marxistisch-materialistischen Kontext. Mit dem Begriff der Praxis verbindet schon Marx das Anliegen, dass sich die Philosophie ihres Gegenstandes nicht in der abstrakten Anschauung, sondern als »menschliche sinnliche Thätigkeit« annehmen soll.[48] In seinen *Thesen über Feuerbach* legt er interessanterweise ein der Definition des Essays nicht unähnliches Problem dar. In seinem Bestreben, »das religiöse Wesen in das menschliche Wesen« aufzulösen, sieht sich Feuerbach Marx zufolge zu einer Reihe von Abstraktionen gezwungen, die das menschliche Individuum schliesslich einfach voraussetzen und wonach »das menschliche Wesen nur als ›Gattung‹, als innere stumme, die vielen Individuen bloß natürlich verbindende Allgemeinheit gefasst werden« kann.[49] Das menschliche Wesen aber – und hier artikuliert sich Marx' neue Perspektive – »ist kein, dem einzelnen Individuum innewohnendes Abstraktum. In seiner Wirklichkeit ist es das Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse.«[50] Entsprechend pocht Marx auf die Notwendigkeit, diese Verhältnisse zu verstehen und im Sinne der Umwälzung der Produktionsverhältnisse aktiv auf sie einzuwirken – was sich freilich in der berühmt gewordenen letzten These artikuliert: »Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretirt; es kommt aber darauf an, sie zu verändern.«[51]

Setzt diese Arbeit den Begriff der Praxis und nicht wie Adorno etwa jenen der Form in ihr Zentrum, so geschieht dies auch mit Blick auf den in der Studentenbewegung ausgefochtenen Konflikt zwischen Theorie und Praxis.

---

einen vergleichbaren Ansatz: »Während der Begriff des Essays als Mittel der Kategorisierung für eine Gattung undeutlich bleibt, kann er hinsichtlich einer Methodik oder Praxis fruchtbar gemacht werden. Der Begriff lässt es zu, über die Subjektivierung auch den Umgang mit Material an der Person des Autors, also als Schaffensprozess, zu untersuchen.« Bayer-Wermuth, *Harun Farocki: Arbeit*, 2016, 96.

48 Karl Marx, »Thesen über Feuerbach«, in *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie von Friedrich Engels* (Stuttgart: J. H. W. Dietz, 1888), 69.

49 Marx, 71.

50 Marx, 71.

51 Marx, 72.

Farocki betrachtet die Kritische Theorie der Frankfurter Schule und insbesondere Adorno als einen »wichtigen Lehrer, eine selbst gewählte Vaterfigur sogar« – von der er sich aber emanzipieren musste, »denn er glaubte nicht, dass eine Revolution möglich war«.[52] Scheint sich Farocki mit seiner in der Agitation verwurzelten Kunst für den Weg der marxistischen Praxis entschieden zu haben, so wird es im Folgenden auch darum gehen, eine dialektische Entwicklung aufzuzeigen, in deren Verlauf sich die Grenzen der Dichotomie Praxis/Theorie zusehends aufheben. Der sich dabei entwickelnde Praxisbegriff weist entsprechend über seine ideologisch motivierte Beschlagnahmung während der Studentenbewegung hinaus und überwindet jene von Adorno monierte »Intoleranz gegen den Gedanken, dem nicht sogleich die Anweisung zu Aktionen beigesellt ist«.[53]

Für einen starken Praxisbegriff spricht mit Blick auf die Epistemik essayistischer Verfahren schliesslich die Erweiterung des Wissensbegriffs. Der von Theodore Schatzki und anderen 2001 im gleichnamigen Sammelband ausgerufene *Practice Turn* steht für einen Wandel in der Wahrnehmung von Wissensbeständen.[54] Organisiert sich eine in der Theorie verankerte Wissenschaft traditionell eher um propositionales, explizites Wissen, richten praxeologische Ansätze vermehrt ein Augenmerk auf performative, implizite respektive empraktische Wissensbestände.

Bereits Aristoteles hat in der Nikomachischen Ethik begonnen, die Verwendung der im Griechischen vorhandenen Lexeme für Wissen zu systematisieren. Er unterscheidet sechs verschiedene Formen des Wissens: téchne für praktisches Können, theoría und epistēmē für theoretisches, wissenschaftliches Wissen, sophía für philosophische Weisheit, nous für intuitive Ver-

52 Harun Farocki und Christa Blümlinger, *Ein ABC zum Essayfilm* (Berlin: Harun Farocki Institut & Motto Books, 2017), 3. Adorno hat diesen Umstand bekanntermassen selbst reflektiert: »Wir (»wofür der Name Frankfurter Schule sich eingebürgert hat«) hätten zwar Elemente einer kritischen Theorie der Gesellschaft entwickelt, wären aber nicht bereit, daraus die praktischen Konsequenzen zu ziehen.« Theodor W. Adorno, »Resignation«, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 10/2 (Frankfurt a.M, 1977), 794.

53 Theodor W. Adorno, »Marginalien zu Theorie und Praxis (1969)«, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 10/2 (Frankfurt a.M, 1977), 795.

54 Theodore R. Schatzki, »Introduction«, in *The practice turn in contemporary theory*, hg. von Theodore R. Schatzki, Karin Knorr Cetina und Eike von Savigny (London: Routledge, 2005), 10.

nunft und schliesslich die phrónēsis für praktische, ethische Klugheit.[55] Damit zeichnet er ein Spektrum des Wissens, das über das Sagbare hinausweist. Wissen ist also nicht nur, was sich in Büchern finden und mittels Sprache vermitteln lässt (propositionales Wissen), sondern umfasst beispielsweise auch das Wissen um den Klang eines Instruments, wie man eine Sprache spricht oder wie man rechnet und zählt etc. Wissen ist insofern zu grossen Teilen unabhängig von einem Wahrheitswert, auf den hin insbesondere das theoretische Wissen abzielt.[56]

Dies konfrontiert die traditionellen Wissenschaften mit dem Umstand, dass sich Erkenntnisse mithin nicht mehr in Sprache übersetzen lassen, da sie an eine spezifische Praxis gebunden sind. Die künstlerische Forschung macht den Standpunkt stark, dass neben den traditionellen Formen von rein sprachlichen Forschungsprojekten auch künstlerische Verfahren einen epistemisch wertvollen Beitrag zur Forschung leisten könnten. Dabei geht es zunächst darum, mit der Vorstellung zu brechen, dass »die nicht-diskursive Art und Weise, in der der Inhalt präsentiert wird, mutmasslich seine Irrationalität verrät«.[57]

Da die vorliegende Arbeit jedoch nicht »Forschung durch die respektive in der Kunst«, sondern »Forschung über die Kunst« betreibt, steht sie vor einer anderen Herausforderung.[58] Es gilt, innerhalb der Möglichkeiten propositionaler Verfahren eine adäquate Methode auszubilden, um jenen impliziten, stillen, d.h. nicht-sprachlichen Teil am Forschungsgegenstand nicht zu überhören. Dass Farockis Praxis im Folgenden anhand dreier Verben aufgefächert wird, soll eine Sensibilisierung für diese Problematik anzeigen: dass sich mitunter gerade dasjenige an Farockis Vermittlungspraxis einer sprachlichen Fixierung widersetzt, was sie auszeichnet.

---

55 Andrea Albrecht, »Zur textuellen Repräsentation von Wissen am Beispiel von Platons Menon«, in *Literatur und Wissen*, hg. von Tilmann Köppe, 2011, 141.

56 Vgl. Albrecht, 142.

57 Henk Borgdorff, »Die Debatte über Forschung in der Kunst«, in *Künstlerische Forschung: Positionen und Perspektiven*, hg. von Anton Rey und Stefan Schöbi (Zürich: Ipf, 2009), 39.

58 Vgl. Borgdorff, 28f.

Kritisieren

Es gibt wenige Aspekte, die so oft und so konsistent mit dem Essay in Verbindung gebracht werden wie die Kritik. Lukács handelt vom Essay ausschliesslich als Literatur- und Kunstkritik, Bense nennt ihn »die Form der kritischen Kategorie unseres Geistes«[1] und Adorno die »kritische Form par excellence«[2]. Auch bei Farocki stellt die Kritik ein zentrales Merkmal der künstlerischen Praxis dar, deren Metamorphosen über die Jahrzehnte seines Schaffens entscheidend für die Ausbildung einer essayistischen Arbeitsweise gewesen sein dürften.

Der weitgefasste Begriff der Kritik lässt sich mit Michel Foucault in zwei verwandte, aber unterschiedliche Gebrauchsweisen teilen. Historisch betrachtet handelt es sich bei Kritik schlicht um den »entschiedenen Willen, nicht regiert zu werden«.[3] Die Aufklärung weitet den Begriff aus, indem sich »die Erkenntnis von sich eine richtige Idee machen wollte«.[4] Kants transzendentale Kritik zielt auf eben diese Ausweitung: Sie kritisiert nicht Äusserlichkeiten, etwa »die Producte der schönen Kunst«, sondern »das Vermögen selbst, sie zu beurtheilen«.[5] Sie stellt eine Introspektion der Erkenntnis dar, die ihren eigenen Gültigkeitsbereich abtasten will. Die ursprüngliche Herrschaftskritik wird erweitert durch die Erkenntniskritik.

Bei Farocki wird sich im Folgenden ein Oszillieren zwischen diesen beiden Bedeutungen der Kritik beobachten lassen. Zum einen übt er, im Zeitgeist der 1970er Jahre, substantielle Kritik an den Vermittlungsmethoden des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, von denen er nicht regiert werden will. Zum anderen führt ihn diese oppositionelle Kritik zur erkenntniskritischen Frage

---

1 Bense, »Über den Essay und seine Prosa«, 1952, 31.

2 Adorno, »Der Essay als Form«, 1958, 39.

3 Michel Foucault, *Was ist Kritik?* (Berlin: Merve, 1992), 41.

4 Foucault, 41.

5 Immanuel Kant, *Kritik der Urtheilskraft* (Berlin: L. Heimann's Verlag, 1872), 144.

der grundsätzlichen Möglichkeiten von Vermittlung und inwiefern Erkenntnisprozesse abhängig von Darstellungsformen zu denken sind.

Für die Epistemik der essayistischen Kritik, so die These, ist das Oszillieren zwischen den beiden Bedeutungen entscheidend: Eine zur Erkenntnis befähigende Kritik erschöpft sich nicht in der Auflehnung gegen ein Gegebenes und in seiner Bemängelung, sondern sie sucht die Bedingungen und Implikationen des kritisierten Gegenstandes sichtbar zu machen und bezieht dabei die eigenen Mittel der Darstellung in den Reflexionsprozess mit ein.

Es wird im Verlaufe des Kapitels immer wieder auf Farockis Kritik des TV-Journalismus in den frühen 1970er Jahren eingegangen werden, um die Dringlichkeit hervorzuheben, mit der Farocki seine eigenständige kritische Form ausbildete. Den gefilmten Journalismus bezeichnete er in dieser Zeit als den »Hauptausdruck des Fernsehens«: »Diese Sprache in Bild und Ton und Schnitt umgibt uns, eine Ausdrucksweise, so bestimmend und mächtig und das Denken und Empfinden ausrichtend wie Schriftdeutsch.«[6]

Hier wird die Tragweite deutlich, die Farocki zur Kritik dieses Fernsehformats antreibt. Er sorgt sich um die Angemessenheit eines zentralen demokratischen Instruments der Medien als vierte staatliche Gewalt. Es geht um nichts Geringeres als um das aufklärerische Anliegen der *Bild*ung, also ums Erlernen eines adäquaten Instrumentariums zur kritischen Analyse bewegter, audiovisueller Inhalte, die den Text als Leitmedium westlicher Demokratien in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ablösen.

Stellt das Kritisieren ohne Zweifel eine Konstante in Farockis Schaffen dar, die sich über die gesamten vier Jahrzehnte seiner aktiven Karriere beschreiben liesse, so setzt dieses Kapitel bewusst einen Fokus auf die Anfangsphase. Denn die Kritik tritt insbesondere in der politisch geladenen Zeit der

---

6 Harun Farocki, »Über die Arbeit mit Bildern im Fernsehen (1974)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018), 164, Zuerst erschienen in: Filmkritik, Nr. 211, Juli 1974, 308-316.
Den Vergleich der Ausdruckweise des Fernsehens mit jener der Sprache wiederholt Farocki in einem späteren Text. Er veranschaulicht die Wirkung des vom Fernsehen oktroyierten Ausdrucks durch die Hierarchisierung von Standard- und Umgangssprache: »Das Arbeiten am Schneidetisch macht aus der Umgangssprache Schriftsprache. […] Am Schneidetisch wird aus Gestammel Rhetorik. Weil es diese rhetorische Artikulation gibt, ist der Diskurs ohne Artikulation im Schneideraum Gestammel.« Harun Farocki, »Was ein Schneideraum ist (1980)«, in *Nachdruck: Texte = Imprint: writings*, hg. von Susanne Gaensheimer (Berlin: Vorwerk 8, 2001), 83.

späten 1960er und 70er Jahre als treibende Motivation des jungen Filmemachers in Erscheinung. Diese Phase, auf die gleich anschliessend unter dem Titel der Agitation näher eingegangen werden soll, findet ihren Abschluss mit dem 1982 gesendeten Film *Etwas wird sichtbar*. Nach diesem Film, der noch einmal die kolonialistischen Verbrechen westlicher Mächte im Vietnamkrieg kritisch thematisiert, entfernt sich Farocki von der politischen Filmpraxis im Geiste der Studentenbewegung und deren didaktisch-aufklärerischem Filmvokabular. Mit Blick auf essayistische Arbeitsweisen gilt es nachzuzeichnen, wie sich an den Entwicklungen in produktionsästhetischer wie auch arbeitstechnischer Hinsicht im Verlaufe der 70er Jahre diese Wende abzeichnet.

Die Unterteilung des Kapitels folgt drei Themenfeldern, die sich ausgehend von der Studentenbewegung in der westdeutschen Filmproduktion neu zur Debatte stellten: die institutionelle Einbindung des Films, die Selbstverständlichkeit des Autorsubjekts und schliesslich die Ausbildung einer eigenständigen Form der Kritik.

Kritik der Produktionsverhältnisse: Agitation

Der Neue Deutsche Film, in dessen Umfeld Farocki zu verorten ist, entstand aus der Kritik am deutschen Nachkriegsfilm. Dieser hatte es versäumt, die Nachkriegsjahre zur Verjüngung und Innovation zu nutzen. In dem 1962 von Alexander Kluge verfassten *Oberhauser Manifest* erklärte die junge Generation von Filmemachern »Papas Kino« mit seinen ewig gleichen Heimat- und Paukerfilmen und den Karl-May-Verfilmungen kurzerhand für tot.[7] Im Zuge der immer lauter werdenden Erneuerungsforderungen entstanden in Westdeutschland zwei Filmschulen, die Hochschule für Film und Fernsehen München (HFF) und die Deutsche Fernseh- und Filmakademie Berlin (dffb), in die Farocki im ersten Jahrgang aufgenommen wurde. Doch selbst von dieser vergleichsweise progressiven Einrichtung wurde er zweimal relegiert. Das Probejahr hatte er nicht bestanden mit der Begründung, seine Filme »seien nicht filmisch« – ein deutliches Indiz dafür, dass Farocki in seiner Kritik an den etablierten Filmformen eine Ästhetik fernab der Sehgewohnheiten ver-

---

7 Vgl. Tilman Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki: Werkmonographie eines Autorenfilmers* (Berlin: B-Books, 2002), 41.

folgte.[8] Dank der Solidarisierung der Studentenschaft und einer wegen der Tumulte rund um den Schah-Besuch in Westberlin 1967 defensiv agierenden Schulleitung sprach ihm diese jedoch ein weiteres Probejahr zu. Bereits ein Jahr darauf wurde er allerdings aufgrund eines politisch motivierten Boykotts endgültig von der Filmschule relegiert.[9]

Im folgenden Jahrzehnt verdiente Farocki sein Geld als freier Mitarbeiter beim öffentlich-rechtlichen Rundfunk, insbesondere dem Westdeutschen Rundfunk in Köln (WDR). Erhielt er die Möglichkeit, selbst Sendungen zu machen, so waren diese geprägt von einer äusserst kritischen Haltung gegenüber den Formaten der Sendeanstalten. Seine ideologiekritische Position zwischen Frankfurter Schule und Studentenbewegung, zwischen ›politischer bzw. ästhetischer Linke‹ artikulierte er überdies in zahllosen Essays in der »damals wichtigsten deutschen Filmzeitschrift« *Filmkritik*, in deren Redaktion er während zehn Jahren sass.[10]

Diese turbulente Zeit subsumiert Tilman Baumgärtel in seiner Monographie zu Farockis Werken aufgrund dessen ausgeprägt politischer Motivation unter dem Stichwort Agitation. Agitation, das hört sich weniger nach differenzierten Standpunkten, nach didaktischem Feingefühl und epistemischer Offenheit an – nicht zuletzt, da Agitation im heutigen Sprachgebrauch meist im Kunstwort Agitprop in einen direkten Zusammenhang mit Propaganda gesetzt wird.

In der Tat finden sich in den frühen Schriften etwa mit *»Minimale Variation« und »semantische Generalisation«* und *Die Rus und die Egs* (beide 1969) zwei programmatische Aufsätze, die mit ihrem apodiktischen Ton und dem Willen

---

8 Harun Farocki, »Lerne das Einfachste!«, in *Das Erziehungsbild: zur visuellen Kultur des Pädagogischen*, hg. von Tom Holert und Marion von Osten (Wien: Schlebrügge Editor, 2010), 298.

9 Farocki war kein Einzelfall, wie Volker Pantenburg die tumultuösen ersten Jahrgänge der dffb zusammenfasst: »Many students at dffb had experienced radicalisation in 1967 and 1968, involving the occupation of the School and its renaming, ›Dziga Vertov-Akademie‹, and the production of agitational films like Herstellung eines Molotov Cocktails (How to build a Molotov Cocktail) (attributed to Holger Meins, later joining the Red Army Faction) or Brecht die Macht der Manipulateure (Break the Power of the Manipulators) (Helke Sanders, 1967-1968), opposing the Springer press and its defence of the Vietnam War. The confrontation between students and the School's directors, which had been palpable since the beginning, eventually led to the expulsion of 18 students from dffb in November 1968.« Volker Pantenburg, »The case of Westdeutscher Rundfunk (WDR)«, in *Critical Studies in Television*, Nr. 14 (2019): 109.

10 Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, 2002, 51.

nach Systematisierung der agitatorischen Praxis in diese Richtung weisen. In knappen, lakonischen Setzungen wie »Agitation ist Methodenlehre« führt Farocki in beinahe protokollarischer Sprache seine Thesen aus.[11] Im Kern dieser Texte steckt die Überzeugung, dass eine strengere Methodik eine Steigerung der Effizienz agitatorischer Praxis nach sich zieht: »Die Agitation will dem Diskussionszusammenhang der Künste entkommen und Effizienz zu ihrem Kriterium machen.«[12]

Sowohl Duktus als auch Absicht dieser Texte lassen keinen Zweifel daran, dass es sich bei der beschriebenen Filmpraxis um alles andere als eine essayistische handelt. Dieser sich manifestierende Glaube an die Versprechen systematischer Wissenschaft beschränkt sich jedoch auf 1969, den Höhepunkt der Studentenbewegung. Umso interessanter ist die Frage, wie sich Farockis Haltung bezüglich der Funktion des Films durch das Sammeln praktischer Erfahrungen beim Rundfunk und in seinen eigenen Spielfilmen entwickelt. Baumgärtels Kategorisierung des frühen Schaffens als Agitation darf nicht den Blick auf die Brüchigkeit und die sich selbst subvertierenden Tendenzen dieser Periode verstellen. Farockis frühem Werk ist sowohl im Medium des Texts als auch des Films meist eine Distanz und Skepsis eingeschrieben, die über die Vermittlung einer politisch oppositionellen Gesinnung hinausweist und bei weitem nicht bei den Versprechen einer systematisierbaren Medientheorie stehen bleibt.

In einem ebenfalls 1969 erschienenen Aufsatz mit dem Titel *Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren* reflektiert und differenziert Farocki die Mittel der Agitation. Er unterscheidet darin die linke Agitation explizit von agitatorischen Bemühungen anderer politischer Lager, da sie selbst nicht Gefahr laufen dürfe, sich durch allzu strikte Methoden einem Dogmatismus anzunähern.[13]

Dazu müsse sich die linke Agitation vom hierarchischen »Lehrer-Schüler-Schema« verabschieden, das einer agitatorischen Praxis schnell eigen wird, wenn sie sich als »gesellschaftliche Unterrichtung« versteht. Entsprechend

---

11 Harun Farocki, »Die Rus und die Egs (1969)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018), 77, Zuerst erschienen in: film, 5, Mai 1969, 10.

12 Farocki, 78.

13 Vgl. Harun Farocki, »Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren (1969)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018), 68, Zuerst erschienen in: film, 3, März 1969, 49-52.

»muss die theorie der agitation eine kritische theorie des lernens enthalten«, die »die bürgerliche wissenschaft pädagogik« überfällt und für ihre Zwecke ausschlachtet.[14] Denn das ferne Ziel der Umwälzung der Produktionsverhältnisse könne nur durch die Partizipation von selbständig agierenden, selbsttätig lernenden Akteuren erreicht werden:

> Die Agitation nimmt für sich in Anspruch, die Umstände, die sie notwendig machen, aufheben zu wollen: also zur Emanzipation der Agitierten beizutragen. Ihr Ziel kann niemals sein, jemanden einfach zu etwas zu bringen. Sie muß zugleich über ihre Methoden aufklären.[15]

Diese kritische Selbsttätigkeit unterscheidet sich von jener, die in einem bürgerlichen Lernsetting erzielt werden will durch den Freiheitsgrad, die Befähigung zur Selbstreflexion und insbesondere durch eine intrinsische Motivation:

> die selbsttätigkeit, die der höchste stand der lernforschung und -praxis im sinn hat, ist eine beschränkte selbsttätigkeit. es ist eine selbsttätigkeit, die den lernenden in die lage versetzen soll, einen produktionsprozeß zu überschauen, nicht überschauen soll der ausgebildete die zusammenhänge von produktionsprozeß und gesellschaft. er soll die produktion steuern können, nicht aber die produktionsverhältnisse umwälzen können, wenn er das für nötig hält, die linke agitation kann die materialien über die erziehung zur selbsttätigkeit brauchen, weil selbsttätigkeit potentiell dazu befähigt, die produktionsverhältnisse umzuwälzen, die linke agitation muß die lizensierte selbsttätigkeit zu einer selbstgewählten machen.[16]

Die »beschränkte«, »lizensierte« Selbsttätigkeit durch Film überwinden zu wollen, stellt Farocki allerdings vor das Problem, dass das Medium Film ein ausgesprochen einseitiges Kommunikationsmittel darstellt, mit dem – wenn überhaupt – nur schwerlich ein »herrschaftsfreie[r] Dialog« in Gang gesetzt

---

14 Farocki, 68.

15 Harun Farocki, »›Minimale Variation‹ und ›semantische Generalisation‹ (1969)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018), 86, Zuerst erschienen in: film, 8, August 1969, 10-11.

16 Farocki, »Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren (1969)«, 2018, 72.

werden kann: »der fluß beim film ist immer hierarchisch, er geht von einer quelle zu vielen empfängern.«[17]

Ausserdem ist das Publikum, das durch Massenmedien wie Film und Fernsehen erreicht wird, zu heterogen, als dass »effektiv politische Argumentation und Information verbreitet« werden könnte.[18] Etablierte Formate reagieren auf dieses Problem mit dem Trick, das Publikum zu »sortieren« und zu »formieren«, sodass stets nur ein bestimmtes Zielpublikum angesprochen wird. Dieses wiederum kann mit einer weitaus wirkungsvolleren, weil Intimität vorgaukelnden Sprache adressiert werden. Indem in einem öffentlichen Diskurs das Private vorgetäuscht wird, werden Zuschauer – wie Farocki den Soziologen Horst Reimann zitiert – effektiver angesprochen.[19] Bei der filmischen Agitation darf es Farocki zufolge allerdings nicht darum gehen, die Trennung von privat und öffentlich zu wiederholen und aus ihr Kapital zu schlagen. Vielmehr muss der linke Filmemacher »mit seiner Kommunikation gesellschaftliche Organisationsformen mitkonstituieren«.[20]

Als unmittelbare Antwort auf die strukturellen Eigenschaften der Massenmedien schlägt Farocki vor, den Film in eine spezifische Lernsituation, etwa eine Gruppenschulung, einzubetten. Dabei werden nur immer kurze Filmepisoden gezeigt, die anschliessend in der Gruppe diskutiert werden. So soll verhindert werden, dass die Empfängerin ermattet und dadurch ihre Beteiligung unerheblich wird. Dass dieser Vorschlag für Farocki nur teilweise befriedigend war, zeigt sich bereits in dem 1970 im WDR ausgestrahlten Lehrfilm *Die Teilung aller Tage*, der exakt nach diesem Schema verfährt. Dabei werden die Diskussionen jedoch notgedrungen zu einem Teil der Sendung und büssen im Endprodukt zwangsläufig ihre ursprüngliche Funktion ein. Obschon Farocki hier auf jene Partizipation abzielt, die sich Brecht im Zusammenhang mit dem Rundfunk wünschte und die den »Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat« verwandeln sollte,[21] so bleibt die Sendung eher ein Lehrstück, das vor allem »für die Darstellenden lehrhaft«

17 Farocki, 66.

18 Harun Farocki, »Primär-Kommunikation und Sekundär-Kommunikation (1969)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018), 91, Zuerst erschienen in: film 11, November 1969, 10-11.

19 Farocki, 92.

20 Farocki, 94.

21 Bertolt Brecht, »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«, in *Brecht Werke: grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 21 (Berlin u.a.: Aufbau-Verl., Suhrkamp, 1992), 553.

ist und deshalb – im Grunde genommen – gar keines Publikums bedarf.[22] Will die linke Agitation über den Rundfunk ein grosses Publikum erreichen, bedarf es jedoch eigenständig funktionierender Formate, deren Didaktik sich nicht zentral auf ein dem Medium fremdes Lernsetting stützt.

In dem Anspruch, die Agitation aus den Seminaren in die Wohnzimmer zu bringen, gründet Farockis Suche nach einer Form, die selbst »gesellschaftliche Organisationsformen« mitkonstituiert. Die Arbeiten der 70er Jahre stehen im Zeichen dieses beinahe paradoxen Anspruchs: die Erziehung zur Selbständigkeit mit den Mitteln eines unilateralen Mediums. Dieser Anspruch liegt sowohl seinen frühen Spielfilmen als auch seiner Arbeit beim Fernsehen zugrunde, dessen bestehende Arbeitspraktiken und Sendeformate er immer wieder daran messen wird.

Der Anspruch bildet auch die Grundlage für eine frühe Auseinandersetzung mit dem Konzept des Essays im Film, einer Form, mit der in den 70er Jahren einige wenige Exponenten des Neuen Deutschen Films wie Alexander Kluge oder Hartmut Bitomsky experimentierten, die jedoch kaum je als solche bezeichnet wurden und auf die die Filmtheorie erst zwanzig Jahre später aufmerksam wurde.[23]

Farockis Suche nach neuen Formen der audiovisuellen Darstellung wurde also entscheidend durch die Agitation und die Politisierung der Kunst Ende der 60er Jahre beeinflusst. Dabei besteht das Ziel seiner agitatorischen Filmpraxis weder darin, einen Film für die Kinokassen zu drehen, noch in der Verwirklichung einer bestimmten Filmästhetik. Vielmehr rückt die grundlegende Frage der gesellschaftlichen Funktion der Kunst in den Vordergrund. Farockis Vorstellung einer linken, agitatorischen Filmpraxis fordert von Filmemachern die Berücksichtigung von Parametern, die sich im konventionellen Kinobetrieb entweder erübrigen oder von Verwaltern und Mittelmännern des Kapitals übernommen werden, um mit Farocki zu sprechen. Die »hersteller von agitationsfilmen« müssen sich nicht mehr nur mit der Frage beschäftigen, *was* gezeigt wird – nach Farockis Ansicht »bisher beinahe der einzige

22 Bertolt Brecht, »Anmerkung [zu den Lehrstücken]«, in *Werke: grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 23 (Berlin u.a..: Aufbau-Verl., Suhrkamp, 1995), 418.

23 Der erste Sammelband zum Essayfilm erschien 1992 (vgl. Christa Blümlinger und Constantin Wulff, *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film* (Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1992)). Farocki stand Blümlinger und Wulff überdies »beratend zur Seite« als diese 1991 eine Filmschau mit dem Titel »Essay-Filme« für das Wiener Stadtkino vorbereiteten. Christa Blümlinger, »Nachwort«, in *Ein ABC zum Essayfilm* (Berlin: Harun Farocki Institut & Motto Books, 2017), 25.

gegenstand der filmtheorie«[24] –, sondern eben auch mit der Frage, *wer* den Film *wo* und *wozu* sehen wird: »Bei einem Film, der durch seinen politischen Zusammenhang ein politischer Film ist, wird die Diskussion über Ästhetik zu einer über Wirkungsästhetik.«[25] Farocki fordert also nicht nur eine holistischere und reflektiertere praktische Filmarbeit, sondern auch veränderte Konventionen der Filmtheorie: Der agitatorische Film bedarf einer neuen Weise, wie über ihn gesprochen wird, einer Weise, die sich für den Film im Sinne der materialistischen Praxis auch aus gesellschaftspolitischer Sicht interessiert und sich nicht nur »auf die Gegenstände der Freizeitindustrie fixiert«.[26]

»Womit kann man die agitation betreiben?«, fragt Farocki und antwortet:

> im weitesten sinne hat die arbeitsteilung bisher für den professionellen filmemacher entschieden: er macht filme, in der agitationspraxis muß er bereit sein, gedichte zu machen oder kinder zu hüten oder es zuzulassen, daß statt eines filmes gedichte gemacht und kinder gehütet werden.[27]

Der Arbeitsbereich des Filmemachers weitet sich aus und das Spektrum nötiger Arbeitsschritte wird unvorhersehbar. Bei der Verfolgung eigener Pläne müssen auch vermeintliche Umwege in Kauf genommen werden – wie beispielsweise Kinder zu hüten und sich dabei in die Lerntheorie einzulesen. Die zielgerichtete Frage nach dem Inhalt eines Films steht längst nicht am Anfang der ästhetischen Auseinandersetzung mit einem Stoff.

Entsprechend würde man der Poetik oder – vielleicht treffender – in die Praxis gesetzten Ethik von Farockis frühem Schaffen kaum gerecht werden, beliesse man es bei werkimmanenten Analysen der einzelnen Filme. Vielmehr soll der Versuch unternommen werden, etwas über den Status des verhandelten Wissens und dessen Darstellung zu erfahren, indem genauer auf die den Film begleitenden Produktionsprozesse geachtet wird. Dies geschieht in der Hoffnung, der Herausbildung einer genuin essayistischen Praxis beizuwoh-

---

24 Farocki, »Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren (1969)«, 2018, 64.

25 Harun Farocki, »Staubsauger oder Maschinenpistolen. Ein Wanderkino für Technologen (1968)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018), 59, Zuerst erschienen in *Film*, 12. Dezember 1968, 1 und 7.

26 Farocki, »Die Rus und die Egs (1969)«, 2018, 77.

27 Farocki, »Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren (1969)«, 2018, 64.

nen, die nicht zuletzt aufgrund von Versäumnissen, Sackgassen und uneinlösbaren Desideraten im frühen Schaffen an Kontrast gewinnt.

»The Revolution will not be televised«

In der ersten Hälfte der 70er Jahre erhielt Farocki die Möglichkeit, drei Fernsehsendungen über das Fernsehen und seine Formate zu produzieren. Ermöglicht wurden diese ersten medienkritischen Arbeiten durch die vom öffentlich-rechtlichen Sender WDR initiierte Sendereihe *telekritik*, in der sich das Fernsehen selbstkritisch reflektieren sollte. Mit der 1973 gesendeten Arbeit *Der Ärger mit den Bildern* bestimmt Farocki den Ton der ersten *telekritik*-Sendungen, die sich direkt mit der journalistischen Praxis des öffentlich-rechtlichen Fernsehens auseinandersetzten und diese frontal angriffen. Farocki provozierte damit innerhalb der WDR-Redaktionen starke Reaktionen.[28] *Moderatoren im Fernsehen*, seine zweite Sendung für die Reihe, wurde nicht mehr ausgestrahlt.

In *Der Ärger mit den Bildern* nimmt sich Farocki vor, »die Machart des Features« zu kritisieren, um »den eigenen Betrieb zu agitieren«.[29] Farockis Betrieb »war das öffentlich-rechtliche Fernsehen, und ich gehörte zu einer kleinen, sehr kleinen Gruppe, die nicht neue Inhalte forderte, sondern eben das Verhältnis von Bild und Ton kritisierte«.[30]

Parallel zur Sendung ist der 1973 in der Frankfurter Rundschau veröffentlichte Artikel *Drückebergerei vor der Wirklichkeit* entstanden, in dem er das Fernsehfeature wie folgt definiert: »Feature ist die mittlere und große Form des TV-Journalismus, mit Aufsatz, Essay oder der Reportage im Wortjournalismus zu vergleichen.«[31] Damit kritisiert Farocki das für die Bildung und die vertiefte Auseinandersetzung mit Inhalten zentrale Format des Fernsehens, welches zumindest funktionell nahe am Anspruch seiner eigenen Beiträge

---

28 Vgl. Volker Pantenburg, »TELEKRITIK: Über zwei Filme von Peter Nestler«, Necsus, 2017, https://necsus-ejms.org/telekritik-uber-zwei-filme-von-peter-nestler/ [12.03.2019].

29 Farocki und Blümlinger, *Ein ABC zum Essayfilm*, 2017, 5.

30 Farocki und Blümlinger, 5.

31 Harun Farocki, »Drückebergerei vor der Wirklichkeit (1973)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018), 132, Zuerst erschienen in: Frankfurter Rundschau, Nr. 127, 2. Juni 1973, S.XI.

steht. Die Kritik am Fernsehfeature lässt sich folglich als Agenda für den eigenen Umgang mit Bildern verstehen.

In übersichtliche Abschnitte gegliedert, versucht er, die Unzulänglichkeit der visuellen und sprachlichen Rhetorik und deren Ursprung in simplen Ökonomisierungsstrategien aufzuzeigen. Er wirft dem Feature »Unkonkretheit« vor, da es sich nicht genügend Zeit lässt, die Dinge selbst zum Sprechen zu bringen, von denen es handelt.[32] Stattdessen werden lauter »Stellvertretungs- bzw. Code-Bilder« gezeigt, die sich mit einer prototypischen Darstellung begnügen.[33] Er moniert die Unehrlichkeit des Formats, das immer im selben Duktus berichtet, auch wenn den Bildern zeitweise einzig eine Füllfunktion zukommt. Wollen die Bilder etwas illustrieren, so ergibt sich dadurch keine neue Erkenntnis: Nach einem Mord wird beispielsweise das Haus des Delikts gefilmt.

Vom Kommentar hingegen wird aufgrund seiner »arbeitssparenden Vorzüge« exzessiver Gebrauch gemacht: Nachdem der Filmemacher

> einmal die Möglichkeit hat, etwas entweder zu sagen oder zu zeigen, untersucht er gar nicht mehr lange, was sich besser sagen läßt und was sich besser zeigen läßt. Wenn er etwas aufgenommen hat, was nichts zeigt, dann werden die Worte das ausbügeln.[34]

Dies alles verdeutlicht, dass die Informationen vollständig in der Sprache vorhanden sind: Man versteht die Sendungen, auch ohne hinzusehen. Zur Sprache wiederum kommen einzig eingeübte Experten, die in einem »Tonfall der Ausgewogenheit« sprechen, »der jedem Denken die Schärfe nimmt und jeder Empfindung die Intensität«.[35]

So weit zur Argumentation seiner Kritik. Die Technik der Entlarvung, die er für seine *telekritik*-Sendung wählt, beschreibt er in einem später veröffentlichten Artikel wie folgt:

> Ich ging in der Hauptsache darauf ein, daß die Bilder und die Worte (und deren Beziehung zueinander) Phrasen sind. Durch Zitieren Phrasen als Phrasen herauszustellen, gibt es einfache Mittel, man muß sie aus ihrem Zusam-

32 Farocki, 133.

33 Farocki, 133.

34 Farocki, »Über die Arbeit mit Bildern im Fernsehen (1974)«, 2018, 166.

35 Farocki, »Drückebergerei vor der Wirklichkeit (1973)«, 2018, 139.

> menhang holen, in dem sie sich verstecken wollen, und man muß sie wiederholen, also der Überprüfung aussetzen.[36]

Repetition und Dekontextualisierung eröffnen ohne Zweifel einen neuen Blick auf die Bilder. Die entscheidenden Informationen, wie diese Bilder zu lesen sind und weshalb sie dem originalen Kommentar keine Erkenntnis hinzufügen, sind jedoch auch in Farockis Sendung vollständig in der Sprache enthalten. Insofern relativiert sich der von Farocki erhobene Anspruch, durch die gewählten Verfremdungstechniken das Material in eine kritische Distanz zu rücken, von der aus sich die Belanglosigkeit der Bilder von selbst entlarvt. Dass beispielsweise der Kommentar zum Tonfall der Ausgewogenheit im Stile Godards *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) geflüstert wird, vermag nichts daran zu ändern, dass die Bilder nach wie vor in einem illustrativen Verhältnis zur Sprache stehen – dass sie also keine Erkenntnis generieren, die das Diskursive überstiege.[37]

Ein Jahr nach *Der Ärger mit den Bildern* erhielt Farocki nochmals die Gelegenheit, eine Fernsehkritik zu den Features zu produzieren. Die Sendung *Die Arbeit mit den Bildern* (1974) verlässt sich über weite Strecken ebenfalls auf den Kommentar, jedoch mit einer bemerkenswerten Ausnahme. In einem kurzen Exkurs zur Geschichte der Kameraarbeit bei Spielfilmen, die Farocki als positives Gegenbeispiel zu den nichtssagenden Fernsehbildern einschiebt, zeigt er zwei Ausschnitte aus Josef von Sternbergs *Morocco* (1930). Zu diesen Beispielen heisst es: »Ich zeige jetzt aus einem Spielfilm Bilder, um in Erinnerung zu rufen, dass Bildermachen nicht heissen muss, ganz vage, abreissende, zufällige und beliebige Sendesekunden herzustellen.« Nach dem ersten Beispiel

---

36 Farocki, »Über die Arbeit mit Bildern im Fernsehen (1974)«, 2018, 177.

37 Angelika Wittlich, die Produzentin der Sendereihe *telekritik*, verfasst 1974 einen Entwurf für eine Neugestaltung des Formats, da »die bisherige Kritik […] meistes in der Negativität stecken« blieb (Angelika Wittlich, »Entwurf für eine Konzeption ›Telekritik 1975‹ ÜBER DOKUMENTARISCHE ARBEIT (1974)«, in *Critical Studies in Television*, Nr. 14 (2019): 129. Ihr Vorschlag, in künftigen Sendungen auf positive Beispiele in der Geschichte des Dokumentarfilms einzugehen, hat Farocki schliesslich mit *Über »Song of Ceylon« von Basil Wright* (1975) umgesetzt.
Farocki geht an verschiedenen Stellen auf die Resonanz ein, die er von Seiten der Produzenten, der Filmarbeitenden und auch seiner Freunde auf die Sendung erhielt. Er bemerkt, dass sie auch in seinem Freundeskreis teils als »zu ungenau« empfunden wurde. Vgl. Harun Farocki, *Zehn, zwanzig, dreissig, vierzig: Fragment einer Autobiografie*, hg. von Marius Babias und Antje Ehmann (Köln: Walther König, 2017), 164.

heisst es weiter: »Bei dieser Art Arbeit weiss der Kameramann, was seine Arbeit wert ist.« Nach dem zweiten Beispiel leitet der Kommentar zum nächsten Thema über. Er gibt also mit keinem Wort zu verstehen, wie sich diese beiden Kameraeinstellungen genau von den nichtssagenden unterscheiden. Dass diese Bilder nicht kommentiert werden, macht auf zweierlei aufmerksam: Erstens verzichtet Farocki damit ostentativ darauf zu reproduzieren, was er gerade als unzulänglich ausweisen will. Dass Sternbergs Plansequenzen unkommentiert bleiben, ist ohne Zweifel der Erkenntnis geschuldet, dass die Essenz der Kameraarbeit in Worte zu fassen dem behaupteten Selbstwert der Bilder performativ widersprechen würde. Andererseits ist dieses plötzliche Verstummen des Kommentars, der bei allen übrigen Bildern den Blick leitet, zwangsläufig so auffällig, dass er einem fehlt. In diesem Fehlen zeigt sich, wie stark die Sendung auf den Kommentar angewiesen ist. Der Zuschauer befindet sich in einem Rezeptionsmodus, der von Beginn weg auf die Anweisungen des Kommentars zählt. Dieser Rezeptionsmodus lässt sich nicht für eine einzige Einstellung durchbrechen, ohne dass dies als Verstoss empfunden würde.

Auch die zweite Sendung läuft immer noch über weite Strecken Gefahr zu reproduzieren, was sie ankreidet. So erscheint es nur mehr symptomatisch, dass sich die Kritik der Sendung beinahe wortgetreu im Aufsatz *Drückebergerei vor der Wirklichkeit* artikulieren liess und dass sich die Form dieses Aufsatzes – und auch der Sendung – in ihrem Aufbau mit vorangestellter Definition, mit einer klaren, aufzählenden Struktur und einem Fazit zum Schluss an einem wissenschaftlichen Format orientiert.

Was sie jedoch von der wissenschaftlichen Untersuchung unterscheidet, ist die Präsenz von Farockis Meinung gegenüber dem verhandelten Thema. Seine Kritik schwankt zwischen wissenschaftlicher Nüchternheit und einem saloppen Ton, der statt konziser Beobachtung vor allem seine polemische Haltung zum Ausdruck bringen will. Seiner oben zitierten Definition des Fernsehfeatures lässt er beispielsweise eine »qualitative« folgen:

> Feature bezeichnet eine bestimmte Art, Bild- und Ton-Informationen zu verwursten; mit einem Minimum an Informationstiefe ein Sujet zu vermarkten; mit einem Schwall von Halbheiten lieblos aufgenommene Bilder zuzudecken. Feature ist Bezeichnung geworden für das Verfahren, Dokumenten den Sinn abzupressen, den man am bequemsten brauchen kann; für das Ver-

> fahren, Bild- und Tonmaterial entweder so aufzunehmen oder so zu organisieren, daß man nur erfahren kann, was man schon wußte.[38]

Zweifelsfrei schürt eine solche Passage ebenso Voreingenommenheit wie das kritisierte Fernsehfeature. Wie die Trennung von Wort und Bild zeugt auch diese hybride Position zwischen Aneignung eines wissenschaftlichen Stils und Anfeindung gegenüber dem Gegenstand von einem Willen zur Veränderung – findet aber noch keine adäquate Form dafür.

Wenn er im Fazit seines Essays konstatiert, dass es den Fernseh-Publizisten an Innovation in der Vermittlungspraxis mangele, so legt er den Finger genau auf die wunde Stelle, an der er sich selbst aufhält:

> das Ausdruckspotential der Nonfiction [ist] noch sehr schwach, wenn auch die Filmgeschichte ein paar Formen mehr entwickelt hat, als sie den Fernseh-Publizisten geläufig sind, die sich natürlich auf die Filmgeschichte so wenig einlassen wie auf die Geschichte der Dinge, die sie erzählen.[39]

Es steckt eine gewisse Ironie im Versuch, die Revolution einer Vermittlungspraxis im Stile einer wissenschaftlichen Methode zu erklären und dabei an eine fehlende Imagination im Status quo zu mahnen.

Trotz der Widersprüche, in die sich diese frühe Arbeit verstrickt, darf nicht übersehen werden, dass Farocki hier bereits etwas auf der Spur ist. Im Kern greift seine Kritik die epistemische Verschlossenheit des Fernsehfeatures an, das weniger an der Vermittlung von Informationen interessiert ist, als sich ständig selbst in Szene zu setzen:[40] Im Rundfunk, so Farocki, soll dem Zuschauer vordergründig »dargestellt werden, daß hier eine Darstellungsarbeit stattfindet. Der Sprechende will seine Kompetenz beweisen.«[41] Dass Farocki zu diesem Zeitpunkt selbst noch nach einer eigenen Poetik sucht, um auf die Missstände in performativer Weise hinzuweisen, zeigt, dass die Ausbildung einer alternativen Vermittlungspraxis ein tiefgehendes und sich nur allmählich einstellendes Umdenken im Umgang mit Medien fordert. Der Fokus auf Farockis Praxis versucht genau dieser Entwicklung gerecht zu werden, die sich in stetiger Auseinandersetzung und Konfrontation mit verschie-

---

38 Farocki, »Drückebergerei vor der Wirklichkeit (1973)«, 2018, 132.

39 Farocki, 139.

40 »›Etwas zu verfeaturen‹ heißt heute noch bei Presse und Rundfunk, ›etwas attraktiver‹ zu machen«. Axel Buchholz, *Fernseh-Journalismus: ein Handbuch für Ausbildung und Praxis* (Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2016), 225.

41 Farocki, »Über die Arbeit mit Bildern im Fernsehen (1974)«, 2018, 170.

denen Vermittlungsstrategien herausbilden muss, da sie keinem vorgegebenen Schema folgen kann.

Farockis Forderung, die Phrasen der Fernsehfeatures aus ihrem Zusammenhang zu holen und sie durch Wiederholung in eine kritische Distanz zu rücken, erinnert unweigerlich an Brechts Theorie des epischen Theaters. Bekanntermassen ging es Brecht darum, dass scheinbar selbstverständliche Verhältnisse so entfremdet werden, dass diese kritisch hinterfragt werden können: »Das ›Natürliche‹ mußte das Moment des Auffälligen bekommen.«[42] Getragen werden sollte diese Reflexion nicht von einer Doxa, sondern von einer Dialektik, die eine »Mehrheit von Möglichkeiten« in der Rezeption zulässt.[43] Benjamins Lektüre von Brechts Theorie zufolge wäre es das Ziel, dass die Versuchsanordnung zu einer dialektischen Kritik der Zustände führte, sodass deren »verschiedene[] Elemente logisch gegeneinander sich ausspielen«[44] liessen und somit dem Zuschauer letztlich die Deutungshoheit überantwortet wird.

Farockis frühe Verfremdungsversuche in den TV-Kritiken reiben sich diesbezüglich jedoch an ihrem theoretischen Fundament. Inwiefern die angewandte Technik der Verfremdung im Sinne Brechts »Staunen und Neugierde«[45] erzeugt, die den Anstoss zur selbständigen Reflexion bildet, sei zumindest dahingehend in Frage gestellt, als die gewonnene Distanz zumeist in den Dienst einer klaren Leseanweisung gestellt wird.

Verbund

Als freier Mitarbeiter des WDR in den 1970er Jahren für eine getrennt lebende, vierköpfige Familie aufzukommen, sich gleichzeitig unentgeltlich in der Redaktion einer Filmzeitschrift zu engagieren und die Produktion eigens

---

42 Bertolt Brecht, »Vergnügungstheater oder Lehrtheater?«, in *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992), 986.

43 Walter Benjamin, »Was ist das epische Theater? (I)«, in *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), 529.

44 Benjamin, 526.

45 Bertolt Brecht, »Über experimentelles Theater«, in *Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 1*, Gesammelte Werke 15 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973), 301.

finanzierter Filmprojekte vorantreiben zu können, setzt ohne Zweifel eine effektive Arbeitsstrategie voraus.[46]

Charakteristisch für Farockis damalige Arbeitsweise war es, zu einem Thema nicht nur eine Veröffentlichung zu machen, sondern von den finanzierten Recherchen – etwa für Beiträge beim Rundfunk – mehrfach zu profitieren, indem er weitere Texte, Fernseh- oder Radiobeiträge, Filme oder auch Hörspiele mit ähnlichen Themen respektive sich überschneidenden Teilen veröffentlichte. Aus den Recherchen für die vom WDR in Auftrag gegebene Sendung *Der Ärger mit den Bildern* (1973) gingen beispielsweise drei Texte in der *Filmkritik* und der Frankfurter Rundschau hervor – und ein Jahr später schob er mit *Die Arbeit mit Bildern* (1974) in derselben Reihe eine Sendung zum selben Thema nach. Überdies schrieb er weitere Artikel zur Arbeit beim Fernsehen und dessen Selbstdarstellung, die in unmittelbarer Nähe zu diesem Thema stehen. Selbst die Lehre, die er ab 1978 an der dffb anbot, nutzte er Volker Pantenburg zufolge als »Laborsituation, in der Farocki durch die detaillierte Auseinandersetzung mit Filmen Ideen entwickeln konnte« und so »zwischen Fernseharbeiten für den WDR, Schreib- und Redaktionsarbeiten für die *Filmkritik* und der eigenen Filmproduktion« ein weiteres Produktionsglied in seinem Verbund darstellte.[47]

In dem 1975 erschienenen Artikel *Notwendige Abwechslung und Vielfalt* veranschaulicht Farocki seine Arbeitsmethode mit einem Vergleich zum industriellen Verbund:

> Nach dem Vorbild der Stahlindustrie, wo jedes Abfallprodukt in den Produktionsprozeß zurückfließt und kaum eine Energie verlorengeht, versuche ich einen Verbund meiner Arbeiten. Die Grundlagenforschung zu einem Stoff finanziere ich mit einer Rundfunksendung, bestimmte dabei studierte Bücher behandle ich in Buchsendungen, und manches, was ich bei dieser Arbeit sehe, kommt in Fernsehsendungen. Wenn mir der Verbund gelingt, kann ich

46 Die Familie war aufgrund »ehelicher Zerrüttung« auch noch auf zwei Haushalte aufgeteilt, was die finanzielle Belastung erhöhte. Harun Farocki, »Notwendige Abwechslung und Vielfalt (1975)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018), 225, Zuerst erschienen in: Filmkritik, Nr. 224, August 1975, 360-369.

47 Der 1981 in der *Filmkritik* veröffentlichte Text *Schuss-Gegenschuss. Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film* geht beispielsweise direkt auf ein Seminar mit selben Titel zurück. Pantenburg, »Wie Filme sehen – Harun Farocki als Lehrer an der dffb«, 2016.

> mehr tun als üblich: für eine Sendung über Geschichtsbücher in ein Werksarchiv fahren und einen Hochofen besichtigen; aber weniger noch als nötig.[48]

Den Vergleich zum industriellen Verbund verdankt er einem für sein Schaffen in den 70er Jahren zentralen Text des Nationalökonomen Alfred Sohn-Rethel. Dieser vermutete im Verbund mehrerer grossindustrieller Stahl- und Eisenkonzerne der Weimarer Republik einen Grund für die Machtergreifung der Nationalsozialisten: Die Industriegiganten hatten sich im Zuge der Ökonomisierung der Ressourcen verbündet, um z.B. Gase, die in einem Prozess abfallen, in einem anderen wiederverwerten zu können. Ein Verbund potenziert jedoch nicht nur die Produktivität, sondern auch die Anfälligkeit eines Systems. Denn es funktioniert nur, wenn alle involvierten Werke stets zu hundert Prozent produzieren. Die ständige Volllast war jedoch nur dank der Rüstungsversprechen der Nazis mit Sicherheit gewährleistet. So folgert Farocki: »Sie hoben Hitler in den Sattel, wobei sie allerdings selbst das Pferd waren.«[49]

Das Bemerkenswerte am Verbund ist also weniger dessen historische Tatsache oder Funktionsweise als vielmehr dessen Implikationen. Obschon sie in keinem Vergleich zueinander stehen, gilt dies auch für Farockis Arbeitsweise im Verbund. Wie das obige Zitat bereits andeutet, ermöglicht der Verbund eine Intensivierung der Auseinandersetzung mit einem Gegenstand. Anstatt die gewonnenen Ressourcen als Gewinn zu verbuchen, investiert Farocki sie gleich wieder in eine fortführende Recherche respektive in die Produktion eines neuen Films. So taucht dasselbe Filmmaterial mitunter in völlig unterschiedlichen Zusammenhängen auf. Dies bleibt nicht ohne Konsequenzen für das Verständnis vom Material an sich. Der Blick auf dieses löst sich von einer ursprünglichen Intentionalität und sucht nach noch nicht realisierten Gebrauchsweisen.[50] Darin zeigt sich ein erstes Mal Farockis Nähe zur Arbeitsweise der Pop Art, die er neben Brechts Texten immer wieder als ent-

---

48 Farocki, »Notwendige Abwechslung und Vielfalt (1975)«, 2018, 225.

49 Farocki, *Zehn, zwanzig, dreissig, vierzig*, 2017, 165. Dieser Stoff sollte im Zentrum seines ersten unabhängig gedrehten Spielfilms *Zwischen zwei Kriegen* (1978) stehen, der einen weiteren Verbund der 70er Jahre darstellt. Im Zuge der sechs Jahre dauernden Vorbereitungen entstanden das Radiostück Das große Verbindungsrohr (1976), zahlreiche Texte in Filmkritik, sowie die Fernsehsendungen Erzählen (1975) und ein Jahr nach Erscheinen Industrie und Fotografie (1979).

50 Mit hoher Wahrscheinlichkeit steht die Arbeitsweise im Verbund der Idee einer »nationalen Bilderbibliothek« Pate, über die sich Farocki in *Was getan werden soll* (1975) Gedanken macht (vgl. Kapitel *Autorschaft im Kollektiv*).

scheidende Inspiration für sein Werk ausweist.[51] Mit dieser teilt er auch seine Vorliebe für generische, alltägliche Bilder, die von der kulturellen Reflexion noch ausgespart sind. Nach eigenen Aussagen trieb es ihn an, Bilder, die keine »künstlerischen Ausdrücke« darstellen, »gegen den Strich zu bürsten«, um einen »Restsinn« in ihnen auszumachen.[52] Farocki begreift die Wiederverwertung als eine Form der Destillierung und Potenzierung des epistemischen Potentials eines Bildes. Der Verbund wird zur »Energiemetapher«: Es habe etwas Magisches, »dass man aus den ausgepressten Weintrauben nochmal Schnaps machen kann«.[53] Fast als Begleiterscheinung liefert der Verbund die hierzu notwendige Technik. Indem Farocki Synergien zwischen seinen Projekten nutzt, stellt er das Material in ungeahnte Zusammenhänge und entlockt ihm so immer neue Erkenntnisse.

Dieses Zitieren von bereits vorhandenen Bildern in einem neuen Kontext ist ohne Zweifel das Hauptmerkmal des Stils, der bei Farocki gemeinhin als essayistisch beschrieben wird.[54] Das Hauptmerkmal dieser Filme sei laut Baumgärtel die »Organisation von Komplexität«, was zu einer »Aneinanderreihung von oft scheinbar unzusammenhängenden Bildern« führe, um den Zuschauer zur Reflexion anzuregen.[55] Nora Alter begreift die genannten Filme als direkte Produkte seines Verbundsystems:

> What began as a practice spurred by pragmatic concerns and economic necessity soon developed into a powerful system of critique. The re-functioned images and clips were used to comment on the context in which they initially circulated.[56]

---

51 Vgl. Harun Farocki, Ulrich Kriest, und Rolf Aurich, »Werkstattgespräch mit Harun Farocki«, in *Der Ärger mit den Bildern: die Filme von Harun Farocki*, hg. von Rolf Aurich (Konstanz: UVK Medien, 1998), 346.

52 Tilman Baumgärtel und Harun Farocki, »Aus Gesprächen«, in *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki: Werkmonographie eines Autorenfilmers* (Berlin: B-Books, 2002), 215f.

53 Monika Bayer-Wermuth, »Dass man aus den ausgepressten Weintrauben nochmal Schnaps machen kann… Ein Gespräch mit Harun Farocki über Arbeit«, in *Harun Farocki: Arbeit* (München: Silke Schreiber, 2016), 256.

54 Baumgärtel geht beispielsweise davon aus, dass Farocki nur zwei »reine« Essayfilme gedreht hat: *Wie man sieht* (1986) und *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989). Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, 2002, 157.

55 Baumgärtel, 157.

56 Nora M. Alter, »Two or Three Things I Know about Harun Farocki«, in *October*, Nr. 151 (2015): 154.

Weil das Verbundsystem eine intensive Auseinandersetzung mit vorhandenem Filmmaterial fordert und sich so immer wieder neue Verbindungen ergeben können, wird es unverhofft zu einem entscheidenden epistemischen Werkzeug. Mehr noch: Mit Alter gesprochen liesse es sich als formgebende Kraft hinter den konstellativen Filmen der 80er Jahre verstehen. Das Verbundsystem wird damit zum herausragenden Beispiel für eine Arbeitspraxis, die sich unmittelbar in die Form eines Films einschreibt. Entsprechend erklärt Farocki in seinem ersten selbst produzierten Film *Zischen zwei Kriegen* (1975), dass ein Film mit kleinem Budget nicht in aufregende Bilder investieren kann. Der Autor muss seine Kraft in »die Intelligenz der Verbindung der einzelnen Elemente legen«.

Erstaunlich ist auch, dass Farocki mit dem Verbundsystem eine Form der Kritik entwickelt, die sich schliesslich gegen ihren ökonomisierenden Ursprung wendet. Das Entscheidende an diesem Produktionssystem ist nicht der monetäre Gewinn, sondern die Möglichkeit zur Vertiefung in das Material bei gleichzeitiger Erzeugung einer kritischen Distanz durch seine Wiederverwendung.[57] Entsprechend äusserte sich Farocki Jahrzehnte später skeptisch gegenüber der ökonomischen Komponente des Verbunds:

> Diese Mehrfachverwertung im Verbund fand ich auch für meine Arbeit schlüssig. Das halte ich heute für großen Quatsch. Auf jeden Fall Verschwendung und nicht alles ausnutzen. Nicht alles aufkehren … Natürlich – mit materiellen Ressourcen soll man so umgehen. Bei Ideen ist das umgekehrt. Da soll man großzügig sein.[58]

Es stellt sich also immer die Frage nach der Zweckmässigkeit eines Verbundsystems. Wenn die Ökonomisierung ein Selbstzweck bleibt, dann kann damit letztlich auch Hitler zur Macht verholfen werden. Für Farocki muss der Zweck aber in Kritik und Erkenntniszuwachs liegen. Im Zentrum des Verbundsystems steht kein Kapital-, sondern ein Erkenntniszuwachs. Und auch

57 Freilich lassen sich im Werk Farockis auch Arbeiten finden, die zwar aus Material anderer Filme bestehen, die aber vermutlich weniger aus einer beharrenden Neugierde entstanden, als dass sie Auftragsarbeiten darstellen. Ich denke dabei vor allem an die kurzen TV-Clips *Das Theater der Umschulung* (1996), *Der Werbemensch* (1996), *Die Werbebotschaft* (1997) und *Der Finanzchef* (1998).

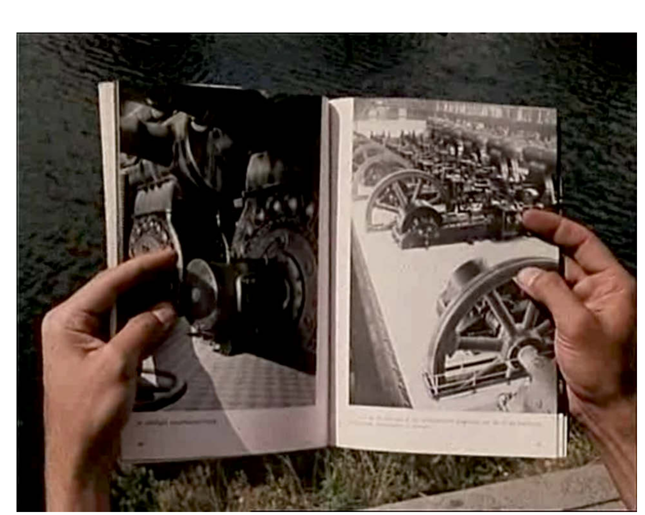
58 Bayer-Wermuth, »Dass man aus den ausgepressten Weintrauben nochmal Schnaps machen kann… Ein Gespräch mit Harun Farocki über Arbeit«, 2016, 256.

dieser Erkenntniszuwachs soll kein Selbstzweck sein, sondern im Zeichen einer Solidarisierung stehen, soll all jenen dienlich sein, auf deren Schultern die Teilung ökonomischer und ethischer Belange ausgetragen wird.

Ästhetische Emanzipation

Die Arbeitsweise im Verbund erinnert unweigerlich an das Programm der Situationisten, die mittels *détournement* bestehendes Material aus ihrem angestammten Zusammenhang entwenden, um durch dessen Rekontextualisierung den ursprünglichen Diskurs zu kritisieren. Beim *détournement* handelt es sich Guy Debord zufolge um »das Gegenteil des Zitats«, weil das Zitierte nicht als Beweis oder Rechtfertigung angeführt wird.[59] Anstatt die Autorität des Zitierten zu bestärken und von ihr zu profitieren, sucht das *détournement* im Gegenteil sie zu torpedieren.

Abb. 1: Erzählen (1975)



59 Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels* (Berlin: Edition Tiamat, 1996), 131. Es liegt eine gewisse Ironie darin, in diesem Zusammenhang Guy Debord zu zitieren.

Ein Beispiel dafür findet sich in der Sendung *Erzählen*, die Farocki 1975 in Zusammenarbeit mit Ingemo Engström produzierte. Zu Beginn taucht da der Bildband *Stahl aus Luxemburg – Ein Bildbuch der ›Arbed‹* von Heinrich Hoffmann auf, dem Fotoberichterstatter der Reichsleitung der NSDAP. Die Bilder dieses Buches sind im Stile jener Fotografie gehalten, die, Benjamin zufolge, je »nuancierter« und »moderner« sie wird,

> keine Mietskaserne, keinen Müllhaufen mehr photographieren kann, ohne ihn zu verklären. Geschweige denn, daß sie imstande wäre, über ein Stauwerk oder eine Kabelfabrik etwas anderes auszusagen als dies: die Welt ist schön.[60]

Albert Renger-Patzsch, dem vermutlich berühmtesten Vertreter der Neuen Sachlichkeit – auf den das Zitat unmissverständlich anspielt[61] –, sei es gelungen, »auch noch das Elend [...] zum Gegenstand des Genusses zu machen«.[62]

Farocki zwingt diesen Bildern in *Erzählen* einen neuen Gebrauch auf, indem er sie nicht wegen ihrer Schönheit betrachtet, sondern um die Funktionsweise industrieller Verbundsysteme zu erklären. Die Wahl dieses Bildbandes ist alles andere als zufällig. Das belegt nur schon die umständliche Beschaffung des bereits in den 70er Jahren raren Dokuments. Den Produktionsakten zu *Erzählen* zufolge musste der WDR das Buch direkt von ARBED (Aciéries Réunies de Burbach-Eich-Dudelange) aus Luxemburg ausleihen, wobei Farocki angehalten wurde, es »wie seinen Augapfel zu hüten«.[63] Angesichts der fragwürdigen Wertakkumulierung eines Bildbandes faschistischen Ursprungs scheint die Möglichkeit umso wichtiger, solche Dokumente zu entmystifizieren. Auch wenn deren Aura nicht getilgt werden kann, so lassen sie sich doch immerhin in den Dienst einer im Dokument nicht angelegten Lektüre stellen. Entsprechend zwingt Farocki den Fotografien eine Neurespektive Relektüre auf, die sie gegen ihre ursprüngliche Intention für einen didaktischen Zweck in Beschlag nimmt. Dass Farocki dieses »hochwertvolle

---

60 Walter Benjamin, »Der Autor als Produzent«, in *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), 693.

61 Vgl. Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön: Einhundert photographische Aufnahmen* (München: Einhorn-Verlag, 1930).

62 Benjamin, »Der Autor als Produzent«, 1991, 693.

63 Harun Farocki und Ingemo Engström, »Produktionsakte ›Erzählen‹ Signatur 7620«, 1975, Brief von R. Müller, 11.7.75, Unternehmensarchiv des Westdeutschen Rundfunks Köln.

nazibuch«,[64] wie er es in einer Notiz nennt, in den Dienst der sozialistischen Revolution stellt, hat jedoch wenig mit dessen Anschaulichkeit oder didaktischem Wert zu tun. Entscheidend ist die bis zur Absurdität gesteigerte, ironisch überspitzte Geste des Entreissens einer Bildtradition aus den Fängen einer faschistischen Ästhetik mit den Mitteln eines *détournements*.

Es spitzt sich hier eine Einstellung gegenüber intellektuellem Eigentum zu, die sich in Grundzügen bereits im freien Kompilieren von bestehendem Material artikuliert. Diese hält sich weniger mit Belangen des Besitzes und Copyrights auf, als es den Wert einer Sache an einem bestimmten Erkenntnispotential bemisst. Dieses Potential ist keiner Sache, keinem Material an und für sich eigen und kann von keinem Markt ausgelotet werden. Es scheint immer erst durch die Kontextualisierung und Verbindung mit anderem Material auf und zielt wesentlich auf eine gesellschaftliche Funktion.

Um diese Funktion besser verstehen zu können, lohnt sich ein Vergleich zur ebenfalls auf kompilierenden Verfahren basierenden Pop Art. Farocki begeistert sich für diese, da er im Verfremdungseffekt der visuellen Vervielfachung eines Motivs ein kritisches Werkzeug zur Reflexion des Status quo erkennt. Insbesondere in seinen Installationen ab Mitte der 90er Jahre wird er konsequent mit mehrfachen Bildschirmen zu arbeiten beginnen. Dass beispielsweise die Werke Andy Warhols in eine formale Nähe zu jenen von Farocki gebracht werden können, bedeutet aber noch nicht, dass sich die damit verbundenen Absichten decken.

Warhol bezeichnete seine Arbeitsstätte bekanntermassen als »factory«, um gleichzeitig auf den ursprünglichen Nutzen des Gebäudes und die Produktionsweise seiner Kunst hinzuweisen. Wesentlich gehört zu industriell produzierten Produkten ihr Warencharakter und ein damit verbundener Besitzanspruch. Warhol produzierte Kunst in einer Fabrik und behandelte seine Werke entsprechend, wie Didi-Huberman ausführt:

> Alles, was Warhol nahm, behielt er für sich. *Zurückgegeben* hat er es nur, um es zu verkaufen. Er verfügte darüber nach seinem Belieben und nahm sich das Recht heraus, alles von seiner jeweiligen Geschichte zu trennen: Man kennt natürlich die Namen seiner *Stars*, die der Opfer seiner *Disasters* hingegen kennt man nicht mehr. Alles, was er nahm, verwandelte er in ein Kunst-

64 Farocki und Engström, Notiz bei Rückgabe 8.9.75.

> werk, dazu nahm er sich dessen *Copyright*, eine – typisch kapitalistische – Art und Weise, die Übertragung eines Gutes abzusichern.[65]

Wie bereits gezeigt, zielt Farockis ebenfalls an ein industrielles Konzept angelehntes Verbundsystem auf eine Intensivierung der Arbeit am Gegenstand und Material unter prekären Bedingungen. Die Kommodifizierung der daraus entstehenden Kunst steht nicht im Vordergrund. Entsprechend fährt Didi-Huberman fort, dass Farockis Strategie »im genauen Gegenteil davon besteht«:

> Seine Entscheidung, die Bilder, die ihn interessieren, hier oder da zu nehmen, wird nicht von der Frage der Ware und nicht einmal von der Frage der Kunst als solcher bestimmt. Sein Bestreben geht just dahin, das Copyright im Bereich der visuellen Archive der Geschichte verschwinden zu lassen. Er nimmt nur, um zur Kenntnis zu nehmen, und niemals, um sein Markenzeichen einzuprägen: […] Und er wird letzten Endes nur zur Kenntnis nehmen, um zu erkennen zu geben: um die Bilder dorthin zurückzugeben [rendre], wohin sie rechtmäßig gehören, das heißt in den öffentlichen Besitz. Um sie zu emanzipieren, im Grunde genommen.[66]

Der Begriff der Emanzipation ist bezüglich des Eigentumsrechts entscheidend. *Mancipare,* die lateinische Wurzel des Wortes, ist ein Begriff aus dem römischen Recht und bedeutet ›verkaufen‹. Er zeigt in der Bildlichkeit der ergreifenden Hand (*manus*, lat. Hand) ein Privateigentum an, das in römischer Zeit auch für Sklaven geltend gemacht werden konnte. Demgegenüber bedeutet etwas oder jemanden zu emanzipieren Didi-Huberman zufolge, »jemanden an die Hand nehmen, um ihn in einen freien Bereich zu führen, in einen Raum der Freiheit, in dem niemand irgendjemandes ›Besitz‹ ist«.[67]

Der Grundstein dieses restituierenden – der Allgemeinheit zurückgebenden – und emanzipatorischen Kunstverständnisses, das für Farockis essayistische Praxis entscheidend werden sollte, wird bereits in den 70er Jahren gelegt. Als Beispiel lässt sich etwa der Essay *Notwendige Abwechslung und Vielfalt* (1975) anführen, in dem Farocki die prekären Umstände ›freier‹ Mitarbeiter beim Rundfunk thematisiert. Er arbeitet den Zynismus heraus, der in der völlig verschiedenen Auffassung vom Begriff der Freiheit der Anstalt zum einen

65 Georges Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit* (München: Fink, 2014), 188.

66 Didi-Huberman, 188f.

67 Didi-Huberman, 154.

und des Arbeitnehmers zum anderen angelegt ist. ›Freie‹ sind aus finanzieller Sicht hochgradig unfrei: Sie sind frei von Zusatz- und Versicherungsleistungen, von einem geregelten Einkommen und einer gesicherten Existenz. Sie sind den Anstalten auf Gedeih und Verderb ausgeliefert. Aus der Perspektive der Anstalten hingegen bedarf es sie, um die »Freiheit in der Programmgestaltung« zu gewährleisten. Die Freiheit des Apparats wird gesichert durch die Unfreiheit freier Mitarbeiter.

Das ausgebeutete, aber abstrakt bleibende Proletariat, in dessen Dienst sich etwa die zu Beginn der 70er Jahre zusammen mit Bitomsky gedrehten Lehrfilme *Die Teilung aller Tage* (1970) oder *Eine Sache, die sich versteht* (1971) stellten, findet hier eine konkrete Entsprechung in den freien Mitarbeitern der Rundfunkanstalten. In zahlreichen Essays, die ab 1973 allesamt in der *Filmkritik* erscheinen, legt Farocki immer wieder aufs Neue die Arbeitsverhältnisse bei den Rundfunkanstalten dar.[68] Er informiert über die gesetzlichen Rahmenbedingungen und die tatsächlichen Arbeitsverhältnisse der freien Mitarbeiter, um Medienschaffenden Ratschläge zu erteilen.

Hierbei geschieht etwas Entscheidendes: Farocki belässt es nicht bei dieser sozioökonomischen Kritik, sondern liest die Produktionsumstände ursächlich für die ästhetische Beschaffenheit von Fernsehbildern. Er arbeitet heraus, wie die »Zerstörung der Arbeit im Fernsehen« mit der »Zerstörung des Ausdrucks der Fernsehsprache« zusammenhängt.[69] Ein schlagendes Beispiel dafür ist die Wertschätzung der Kameramänner im Rundfunk. Die Dominanz der Sprache im Fernsehfeature führt dazu, dass die Kameraarbeit zusehends zur Nebensache verkommt. Je mehr die Kameramänner spüren, dass ihr Handwerk nicht wertgeschätzt wird, umso stärker versuchen sie, es in Szene zu setzen. Das kreiert einen »Manierismus« von »Kameraoperationen, die nicht etwas erzählen, sondern wieder erzählen, daß hier etwas erzählt wird, daß hier Kamera gemacht wird«.[70] Im Vordergrund steht dann nicht der verhandelte Gegenstand, sondern die Mittel der Vermittlung – und dies nicht, um sie kritisch zu reflektieren, sondern um eine handwerkliche

68 *Anmerkungen zum Status des Kleinproduzenten* (1973), *Über die Arbeit mit Bildern im Fernsehen* (1974), *Arbeiten – beim Fernsehen* (1975), *Der Wahnsinn hat Methode, sogar Begriffe* (1975) und *Notwendige Abwechslung und Vielfalt* (1975). in Harun Farocki, *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018).

69 Farocki, »Über die Arbeit mit Bildern im Fernsehen (1974)«, 2018, 169.

70 Farocki, 171.

Fertigkeit zur Schau zu stellen. In anderen Worten: Die prekären Arbeitsbedingungen schlagen sich zu Stilmerkmalen der Sendungen durch, die den zugrundeliegenden Konflikt zusätzlich kaschieren.

Anstatt einen Weg aus seinem ›unfreien‹ Dasein zu suchen, indem er etwa seine Kunst im Stile Warhols monetarisierte, wählt Farocki einen anderen Weg. Ästhetische Agitation bedeutet nicht, den herrschenden Produktionsverhältnissen durch eine Finte zu entkommen, sondern diese nachhaltig so verändern zu wollen, dass sie schliesslich dem Proletariat dienen. Es geht dabei also nicht um eine finanzielle, sondern um eine ebenso politische wie ästhetische Emanzipation. Diese schult sich nicht an den für den Kunstmarkt üblichen Parametern – wie beispielsweise der unter Copyright vermarktbaren Originalität –, sondern verfolgt konsequent ein epistemisches Ziel: eine Medienreflexion anzustossen, die den Status quo so zu hinterfragen vermag, dass sich die Zuschauer in eine selbständige und unabhängige Lage versetzen, dass sie sich – in anderen Worten – emanzipieren.

Autorschaft im Kollektiv

Mitte der 70er Jahre weitet Farocki seine Solidarisierung mit den freien Arbeiterinnen innerhalb der WDR-Redaktion aus. In letzter Konsequenz legt seine materialistische Ideologie nahe, die von den Fernsehanstalten gegebene Arbeitsteilung in verschiedenen Berufsständen überhaupt anzuzweifeln:

> For a while I tried an alliance with the proletariat in the TV industry, with the female editors and cameramen (in those days the former were exclusively female and the others male). I talked to editors and published our conversations in the journal *Filmkritik*. We discussed worker participation and how it should affect the quality of production.[71]

Rückblickend muss er jedoch feststellen, dass eine solch integrierte Arbeitsgemeinschaft – wäre sie erreicht worden – seine tatsächlichen Produktionsmöglichkeiten kaum verbessert hätte. Denn die Möglichkeit, einen Film zu drehen, wurde im öffentlichen Rundfunk vor allem von einem singulären Autor und dessen Rolle innerhalb des Produktionssystems abhängig gemacht.

---

71 Harun Farocki, »Written Trailers«, in *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, hg. von Antje Ehmann und Nora M. Alter (London: Koenig Books, 2009), 223.

Beim Fernsehen, so muss Farocki feststellen, handelt es sich um einen Diskurs mit starker Autorfunktion. Es bedarf einer eigentümlichen Gratwanderung zwischen auktorialer Selbstinszenierung und bescheidener Zurücknahme vor dem dargestellten Gegenstand, um im Rundfunk produzieren zu können – und dabei bleibt der Anspruch bestehen, die Erkenntnis der Bilder nicht für phrasenhafte Inszenierungen zu opfern.

Im Unterschied zu anderen Künsten sind der Film und das Fernsehen angewiesen auf verschiedene Formen der Zusammenarbeit, insbesondere vor dem Aufkommen digitaler Technologie. Insofern liegt eine neue Sicht auf den aus anderen Künsten übernommenen Autorschaftsbegriff medienbedingt nahe. Wie am Beispiel zahlreicher anderer Filmemacher unschwer zu erkennen ist, führt die Notwendigkeit des Zusammenarbeitens jedoch nicht auf geradem Weg zu einem kollektivistischen Verständnis von Autorschaft.

Diesem liegt ein spezifisches Produktionsethos zugrunde, das sich in zahlreichen Kollaborationen niederschlägt und sich noch in den verwendeten Personalpronomen in Produktionsskizzen und ähnlichen Dokumenten artikuliert.[72] Vor allem aber zeigt es sich in dem inkludierenden Gestus von Farockis Filmen, der an der Autorschaft nicht ein romantisch-geniales, schöpferisches Element starkmacht, sondern Hierarchien sowohl im Produktionsprozess als auch gegenüber den Rezipienten zugunsten eines stets fortschreitenden Erkenntnisprozesses einzuebnen sucht.

Der Ursprung des Gedankens einer egalitären Filmproduktion geht ohne Zweifel auf die Agitationsfilme zurück:

> die alte Trennung von Autor und Gegenstand des Films wurde dort zum ersten Mal aufgehoben. Ganze Projektgruppen machten Filme innerhalb eines politischen Konzeptes.[73]

Der sozialistische Film muss, wie es Farocki ausdrückt, »von einer projektgruppe (vormals autor, régisseur) für eine zielgruppe (vormals anonyme

72 Seine Karriere ist geprägt von zahlreichen Kollaborationen, etwa mit Hartmut Bitomsky, Ingemo Engström, Kaja Silverman und Antje Ehmann, sie zeichnet sich durch stabile, über Jahrzehnte währende Arbeitsverhältnisse aus, beispielsweise mit dem Kameramann Ingo Kratisch oder dem Rechercheassistenten und Produzenten Matthias Rajmann – und er unterstützte immer wieder andere Filmemacher wie beispielsweise Christian Petzold und dessen Frau Aysun Bademsoy bei ihren Projekten.

73 Harun Farocki, Minimale Variation, interviewt von Georg Alexander, 27. Juli 1969, https://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/bildforschung-farocki/farocki-und-georg-alexander/ [14.05.2018].

konsumentenschicht, publikum) hergestellt werden«, um »relevanz herzustellen«.[74] Noch im Exposé von *Erzählen* erklärt er den TV-Redakteuren seine Absicht einer intensiven Kollaboration mit anderen Filmschaffenden:

> andere autoren, die beteiligt werden, sollen nicht nur zu wort kommen, sie dürfen ihren teil auch in bildern machen. So wie man in einem tagebuch einen brief abdruckt.[75]

Die von Ingemo Engström und ihm gespielten Hauptfiguren versteht er explizit als ein Konvolut aus seiner realen Person, »erweitert um die erfahrung anderer autoren, mit denen ich bisher zusammengearbeitet habe oder arbeiten werde«.[76]

Farocki trieb dieses kollektive Produktionsethos – zumindest in Gedanken – noch weiter. Im Arbeitspapier *Was getan werden soll* (1975) wird im Stile eines Manifests die Einrichtung einer »nationalen Bilderbibliothek« für dokumentarische Filmaufnahmen gefordert.[77] Das Ziel dieser Einrichtung wäre es, ein frei zugängliches Bilderarchiv zu schaffen, dessen Inhalte im Stile der Arbeitsweise im Verbund als »Bausteine« für künftige Produktionen dienen könnten.[78]

Damit diese Bausteine aber tatsächlich verwendet werden können, müssen sie anders als herkömmliche TV-Bilder produziert werden. Der »Dokumentenwert« herkömmlich gedrehter Fernsehbilder, so Farockis Kritik, ist zum einen verschwindend gering, da sich in ihnen ständig eine – sich rasch historisierende – TV-Rhetorik artikuliert:

> Eine Wochenschauaufnahme von 1947 dokumentiert eher, wie damals eine Wochenschau geschnitten und gesprochen wurde, kaum, wie es damals aussah und was ein Redner sagte.[79]

Zum anderen wird »die Ausrichtung von einem Material auf ein bestimmtes Erkenntnis/Darstellungsinteresse«, anders als bei textueller Arbeit, durch den

---

74 Farocki, »Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren (1969)«, 2018, 64.

75 Farocki und Engström, »HA WDR 7620 ›Erzählen‹«, 1975.

76 Farocki und Engström.

77 Harun Farocki, *What Ought to be Done/Was getan werden soll* (Berlin: Motto Books, 2017), 3.

78 Farocki, 5.

79 Farocki, 4.

Schnitt endgültig. Sie sind so geschnitten, dass man selbst durch geschicktes Kompilieren des Materials nur noch zu »haltlosen Aussagen« kommt.[80]

Ganz im Geiste des Verbundes ginge es also um den Aufbau eines Bildarchivs, das sich nicht aus lauter »wegwerfillustrationen zu gegebenen denk- und sprachregelungen« zusammensetzt, sondern für die unterschiedlichsten Zwecke verwendet werden könnte.[81] Es ginge um die Produktion von Bildern, deren endgültige Bestimmung sich nicht bereits durch die Darstellungsform ergibt. Die Bilder sollten ihrer Anlage nach offener sein und weniger auf einen Zweck hin gedreht werden. Und sie dürften nicht so beschaffen sein, als wäre die darin gezeigte Welt bereits bekannt – denn dann könnte »man nach ein paar Jahren schon nicht mehr erfahren […], wie sie ausgesehen hat«.[82] Vielmehr müssten »Bilder gemacht werden, mit denen schon jetzt die fremde Welt entdeckt wird und die Gegenwart Geschichte wird«.[83]

Die Idee eines solchen Bilderarchivs funktioniert selbstverständlich nur, wenn die Bilder auch frei zugänglich wären. Joachim von Mengershausen, ein Produzent beim WDR, an den sich Farocki mit seinem Schreiben wandte, stimmt einzig mit diesem Punkt überein. Den entscheidenden Unterschied zwischen Text und Bild sieht er in deren Verfügbarkeit. Eine »partielle Enteignung des Fernsehens« zugunsten eines besser dokumentierten und zugänglicheren Bildarchivs, so Mengershausen, liesse sich politisch wohl nicht allzu schwer begründen.[84]

Wie im letzten Kapitel gezeigt wurde, geht es Farocki nicht darum, mit seinen Filmen die verwerteten Dokumente zu annektieren und sie damit dem Portfolio einer auratischen Künstlerpersona einzuverleiben. Soweit es ihm rechtlich gestattet war, stellte er seine Werke bereitwillig zur Verfügung – etwa der amerikanischen Künstlerin Jill Godmillows, der er die Rechte zur Wiederverfilmung seines Agitationsfilms *NICHT LÖSCHBARES FEUER* für einen Dollar verkaufte (den er jedoch nie erhielt).[85] 1990, bei Ausbruch des zwei-

---

80 Farocki, 4.

81 Harun Farocki, »Umfrage«, in *What Ought to be Done/Was getan werden soll* (Berlin: Motto Books, 2017), 6.

82 Farocki, *Was getan werden soll*, 2017, 5.

83 Farocki, 5.

84 Eine entscheidende Entwicklung in diese Richtung blieb in den vergangenen vier Jahrzehnten jedoch aus. Vgl. Joachim Mengershausen, »Letter to Harun Farocki Joachim von Mengershausen, January 1976«, in *Critical Studies in Television*, Nr. 14 (2019): 137.

85 Vgl. Rembert Hüser und Harun Farocki, »Neun Minuten in Corcoran. Harun Farocki im Gespräch«, *Jungle World*, Nr. 44 (2000).

ten Golfkriegs, versendete er VHS-Kassetten mit einer gekürzten und deshalb freien Fassung seines Films *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* an Fernsehredakteure, da er seinen Film als »Schlüssel« dazu verstand.[86] Allerdings handelte es sich dabei nicht um einen Schlüssel, der eine Tür »zur Sache selbst oder ihrer Wahrheit« öffnete: »›Schlüssel‹ meine ich jetzt, so wie man die Taste ›Open‹ drückt, um ein Dokument vor sich zu haben, nicht als Schlüssel zur Wahrheit.«[87]

Die Forderung zur Einrichtung eines Bildarchivs widerspiegelt Farockis Verständnis von Filmarbeit als einem kollektiven Unterfangen, bei dem nicht die ästhetische Handschrift im Vordergrund steht, sondern das epistemische Potential der Bilder. Um überhaupt zu verstehen, was in den Bildern angelegt ist, und um aus dem Material eine adäquate Darstellungsform abzuleiten, bedarf es einer Verschiebung des Arbeitsfokus. Nicht das Drehen von immer neuen Bildern sollte im Zentrum der Bemühungen stehen. Entscheidend ist die Zeit, die im Schneideraum verbracht wird. Denn bei diesem handelt es sich um den

> Ort der Filmuntersuchung; in ihm wird eine Einstellung genauestens gewogen und bewertet. Um herauszufinden, welche Stelle eine Bildfolge in einer Montage einnehmen kann, muss untersucht werden, was sie für sich aussagt und im Zusammenhang mit anderen Einstellungen aussagen kann. Diese Arbeit der Kritik gibt es in Schneideräumen, seit es den Film gibt. Das Schreiben über Film in der Zeitung und in Büchern ist von dieser elementaren, stillschweigenden, impliziten Arbeit verschieden.[88]

Die Kritik, die dem Schneideraum entspringt, unterscheidet sich von der diskursiven, da sie nicht von der Sprache, sondern von den Bildern selbst ausgeht. Dabei handelt es sich um eine fundamentale Erfahrung des Filmemachens, die es von anderen diskursiven Künsten unterscheidet und so an den Kern des Mediums rührt. Und gerade diese in den Bildern angelegte Kritik von Bildern wird durch die Produktionsverfahren im Rundfunk verunmöglicht. Die verschiedenen Produktionsschritte in der Herstellung eines Films werden nach industriellem Vorbild auf verschiedene Arbeiter aufgeteilt und

---

86 Hüser und Farocki.

87 Vgl. Hüser und Farocki.

88 Antje Ehmann und Harun Farocki, »Kino wie noch nie«, in *Kino wie noch nie/Cinema like never before*, hg. von Antje Ehmann und Harun Farocki (Köln: Generali Foundation, 2006), 12.

in ein hierarchisches System eingelassen. Die Entscheidungsmacht liegt dort, wo am meisten Geld ausgegeben wird: in der Produktion von Bildern.

In der Märzausgabe der *Filmkritik* von 1975 (Nr. 291) mit dem Titel *Arbeiten – beim Fernsehen* verarbeitet Farocki Gespräche mit WDR-internen Cutterinnen, um ein genaues Bild der Arbeitsbedingungen zu zeichnen und für die dargestellten Missstände konkrete Alternativen vorzuschlagen.[89] Beispielsweise moniert er die Herabsetzung des Berufes durch den Aktualitätsdruck – also das Ökonomisierungspostulat, dem die Bilder zugunsten der Sprache zum Opfer fallen. Als Folge davon unterteilt sich der Beruf der Cutterin effektiv in den Bereich der gestalterisch unfreien »Endmontage« eines rasch produzierten Beitrages und der weitaus selteneren, vertieften Arbeit an einem Beitrag, dem eine längere Bearbeitungszeit auf dem Schneidetisch eingeräumt wird.[90] Die intensive Auseinandersetzung mit dem vorliegenden Material ist jedoch notwendig, um durch das »Kunsthandwerk« der Cutterin ›die Bilder sprechen zu lassen‹.[91] Für einen kritischen Umgang mit Bildern wäre gerade dies entscheidend. Im Produktionssystem des Rundfunks wird übergangen, dass die Botschaft von jedem Film, jeder Fernsehsendung, jedem Video massgeblich vom Schnitt abhängt und dass dieser immer eine Interpretation des Filmmaterials darstellt.

Vor dem Hintergrund einer Arbeitsweise im Verbund und dem Wunsch nach einer nationalen Bilderbibliothek ist es kaum vermessen zu behaupten, dass Farocki Filmmaterial zusehends als Archiv begreift und dass für ihn der Umgang mit solchen Archiven eine entscheidende Rolle in der kritischen Auseinandersetzung mit einer Bildkultur spielt. Wer sich nicht vergegenwärtigt, auf welchen Kriterien der Gebrauch eines Bildarchivs basiert, ist blind gegenüber den herrschenden Machtverhältnissen:

---

89 Das Gespräch wurde auch für die Hörfunk-Reihe »Berufsarbeit und Entfremdung – Sechs Studien zum Bewusstsein abhängig Arbeitender« verwendet. Die Folge trägt den Titel Elke C. und Erika K. – Cutterin (WDR 3, Erstsendung 25. Dezember 1974). Vgl. Holert, Mende, und Pantenburg, »Bausteine produzieren. Das Arbeitspapier ›Was getan werden soll‹«, 2017, 13.

90 Harun Farocki, »Arbeiten – beim Fernsehen (1975)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018), 194, Zuerst erschienen in: Filmkritik, Nr. 219, März 1975, 116-117.

91 Farocki, 194.

> Photographic archives by their very structure maintain a hidden connection between knowledge and power. Any discourse that appeals without scepticism to archival standards of truth might well be viewed with suspicion.[92]

Der mit fotografischen Mitteln arbeitende Künstler Allan Sekula, aus dessen Text *Reading an Archive* das Zitat stammt, stellte mit seiner kritischen Position gegenüber der Kommodifizierung von Bildern und deren unreflektierter Verwendung in Massenmedien eine anhaltende Inspiration für Farocki dar.[93] Die Bedeutung eines fotografischen Archivs, so Sekula, hängt vor allem davon ab, welche Fragen man an dieses zu richten im Stande ist. Bei Sekula und Farocki lässt sich beobachten, wie sie durch das Kompilieren von Fotoserien oder Found-Footage-Filmen den Vorgang des Interpretierens eines bestehenden Bildarchivs ausstellen. Es geht dabei ums Schärfen einer kritischen Fähigkeit gegenüber audiovisuellen Inhalten.

In dieser Geste des Sichtbarmachens durch kompilierende Verfahren treffen sich die beiden Künstler in der essayistischen Poetik der Konstellation. Als notwendige Implikation dieses Verfahrens steht weniger der mit einem singulären Autor verbundene Akt der Schöpfung im Vordergrund. Vielmehr wird der Film als Produkt eines gemeinschaftlichen Prozesses, einer kritischen Arbeit zur Darstellung gebracht. Carles Guerra sieht gerade darin die entscheidende Entwicklung des visuellen Essays bei Sekula und Farocki:

> Together – one through photography, the other through video – they promote a renewed conception of the essay. The resulting object – film or photo essay – must be regarded as something that has been produced, rather than written or directed.[94]

Guerra benennt mit dem Produzieren einen Aspekt essayistischer Arbeitsweisen, der ihn klar von bekannten Produktionssystemen wie dem Kino Hol-

---

92 Allan Sekula, »Reading An Archive: Photography Between Labour and Capitalism (1983)«, in *The Photography Reader*, hg. von Liz Wells (New York: Routledge, 2003), 447.

93 Nora Alter zufolge habe sich Farocki insbesondere durch den zitierten Text in seiner eignen Praxis angesprochen gefühlt (vgl. Alter, »Two or Three Things I Know about Harun Farocki«, 2015, 156). Antje Ehmann bemerkt, dass Sekulas Fotoserie *War without Bodies* (1991-1996) seine Installation *Übertragung* (2007) inspirierte (vgl. Antje Ehmann und Kodwo Eshun, »A to Z of HF or: 26 Introductions to HF«, in *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, hg. von Nora M. Alter, Harun Farocki, und Antje Ehmann (London: Koenig Books, 2009), 207).

94 Carles Guerra, »Expanded Soft Montage«, in *Harun Farocki: Another Kind of Empathy*, hg. von Carles Guerra und Antje Ehmann (London: Koenig Books, 2016), 46.

lywoods oder dem staatlich finanzierten Rundfunk unterscheidet. Die Produktion eines Films ist bei diesen strukturbedingt geprägt von einem Kampf zwischen der ästhetischen Perspektive des Regisseurs und der ökonomisierenden des Produzenten. So erklärt sich Farockis Interesse am Autorenkino der 60er Jahre.[95] Es geht ihm dabei nicht um eine artistische Freiheit im Sinne eines ungeteilten Machtanspruchs. Indem sich das Autorenkino von einer solchen Arbeitsteilung zu emanzipieren suchte, forderte es ein Überdenken des Selbstverständnisses von Filmemacherinnen.[96] Da diese beim Drehen von Filmen nicht mehr nur filmdiegetische, sondern auch ökonomische Aspekte zu bedenken hatten, politisierte sich deren Arbeitsweise automatisch.

Dass aber der Begriff des Filmautors mit Machtansprüchen konnotiert ist, verunmöglichte ein offenes Bekenntnis zu diesem. Von seinem Wunsch, Autorenfilmer zu sein, meint Farocki rückblickend, dass sich das »in unserem Kreis […] nicht sagen und wahrscheinlich nicht einmal bewusst denken« liess.[97]

Wie Benjamin in seinem Text zum Autor als Produzent feststellt, ändert sich dessen Aufgabe entscheidend, wenn sich dieser nicht nur als Schöpfer, sondern als Produzent wahrnimmt. Als Produzent stösst er einen Diskurs an – oder schreibt ihn weiter, und der Leser ist »jederzeit bereit, ein Schreibender, nämlich ein Beschreibender oder auch ein Vorschreibender zu wer-

---

95 Farocki weist sich oft nicht nur als Regisseur, sondern explizit als Produzenten seiner Filme aus – auch jene, die er für den Rundfunk drehte wie beispielsweise *Erzählen* (1975). Es bleibt zu fragen, wie sich Farockis Pseudonym Rosa Mercedes, das insbesondere in frühen Filmen regelmässig unter Schnitt oder Kamera aufgeführt wird – und unter dem er auch Interviews mit sich selbst fingierte – in dieses Produktionsethos passt.
Farocki verwendet den Begriff des Autorenkinos auch, um der wachsenden Einflussnahme durch die sich ständig entwickelnde Kameratechnik etwas entgegenzusetzen. Vgl. Harun Farocki, »The Industrialization of Thought«, übers. von Peter Wilson, *Discourse* 15, Nr. 3 (1993): 77.

96 Adorno, der dem Film als Kunstform eine ›apriorische Kollektivität‹ ausstellt, fordert für den Neuen Deutschen Film die Anerkennung und Nutzung des darin liegenden Potentials: »Kaum abwegig, das konstitutive Subjekt des Films als ein Wir zu bezeichnen: darin konvergieren sein ästhetischer und sein soziologischer Aspekt. Der emanzipierte Film hätte seine apriorische Kollektivität dem unbewußten und irrationalen Wirkungszusammenhang zu entreißen und in den Dienst der aufklärenden Intention zu stellen.« Theodor W. Adorno, »Filmtransparente. Notizen zu Papas und Bubis Kino«, in *Die Zeit*, Nr. 47, 1966.

97 Farocki, »Lerne das Einfachste!«, 2010, 300.

den«.[98] Als Produzent kann ein Autor keine Interpretationshoheit über sein Werk behaupten, sondern sieht sich als Teil einer laufenden Auseinandersetzung mit einem Gegenstand: »Meine Arbeit muss die eines Vorarbeiters sein, sie darf es nicht so aussehen lassen, als wäre die Arbeit jetzt getan«, meint Farocki, als er zur Funktionsweise seiner Montage gefragt wird.[99]

Deshalb dürfen die Bilder für das Bildarchiv den Gegenstand nicht durch eine bestimmte Rhetorik verstellen, sondern müssen sich eine Offenheit bewahren bezüglich ihrer Interpretation. Das Entscheidende dabei ist, dass sich diese Offenheit aus deren möglicher Widerverwertbarkeit ableitet – und nicht etwa aus einem erneuten rhetorischen Trick zur Bindung des Rezipienten.[100] Es zeichnet sich darin ein genuin demokratisches Interesse ab, das ebenso kritische Rezipienten fordert, wie es performativ die Verfügbarkeit und Lesbarkeit von Bildern gewährleisten will. Anstatt gewogener Rezipienten steht somit eher eine potentiell nachfolgende Autorschaft im Fokus, welche das Material umdeutet oder vielleicht sogar wiederverwertet und so neue Erkenntnisse generiert.

Autor zwischen Autorität und Subversion

Ob Arbeiten im Verbund, Solidarisierung mit den Arbeitenden im Rundfunk oder das Betonen des Kollektiven bei der Produktion von Sendungen – der zugrundeliegende Gestus scheint eindeutig auf eine Relativierung der Autorschaft hinzudeuten. Paradoxerweise führt diese Zurücknahme jedoch nicht zum Verschwinden der Autorfigur aus Farockis Filmen. Vielmehr lässt sich in den frühen Filmen eine regelrechte Inszenierung von Autorschaft feststellen – man denke etwa an die Anfänge von *NICHT löschbares Feuer* (1969) oder

98 Benjamin, »Der Autor als Produzent«, 1991, 688.

99 Harun Farocki, Georges Didi-Huberman, und Ludger Schwarte, »Ein Gespräch zwischen H. Farocki, G. Didi-Huberman und L. Schwarte im Schaulager Basel: Dispersion und Montage«, 2008, https://www.textezurkunst.de/articles/interview-schwarte-farocki-huberman/ [07.02.2019].

100 Adorno steht der Möglichkeit eines sich so zurücknehmenden Filmautors skeptisch gegenüber: »Das Subjekt, das sich verschweigt, redet durch Schweigen nicht weniger, eher mehr, als wo es redet; die Absage an Stilisation bleibt selber Stilisationsprinzip. Das müßte die Verfahrungsweise der als intellektuell verfemten Filmproduzierenden in zweiter Reflexion sich zueignen.« Adorno, »Filmtransparente. Notizen zu Papas und Bubis Kino«, 1966.

Zwischen zwei Kriegen (1978), die Farocki am Schreibtisch sitzend unmissverständlich als den Autor des Films ausweisen.

Damit befinden sich die Filme in bester Gesellschaft, denn dem Essayfilm wohnt Paul Arthur zufolge oftmals eine »inscription of a blatant, self-searching authorial presence« inne.[101] Entscheidend für diese auch bei Laura Rascaroli hervorgehobene »authorial presence« oder »single authorial voice« ist jedoch ihr Autoritätsanspruch.[102] Für Arthur wird diese Präsenz im Essayfilm gerade in den Dienst der Destabilisierung von Autorität gestellt: Ein Essayfilmer bringt sich selbst ins Spiel, um die Autorität des Mediums ins Wanken zu bringen, »to subvert documentary's privileged, transparent aura of control«.[103] Durch die Zurschaustellung der Autorschaft wird die Vorstellung herausgefordert, dass das Medium lediglich dazu dient, einem umfassenden Wissen eine Stimme zu verleihen, womit sich entsprechend die Aura einer unbedenklichen Autorität einstellen kann. In seinem ersten selbst produzierten Film *Zwischen zwei Kriegen* beispielsweise legt Farocki von Anfang an offen, wer den Film finanzierte, wer ihn konzipierte und mit welchen Mitteln gearbeitet wurde.

Für die Artikulation einer Kritik ist Transparenz bezüglich Autorschaft unerlässlich, will sich diese nicht in Anonymität hüllen und damit Gefahr laufen, dem kritisierten Apparat nur vordergründig ein eigenständiges Denken und eine genuine Erkenntnisweise entgegenzuhalten, während sie sich in Tat und Wahrheit auf die blinde Autorität des Mediums verlässt – wie die Wahrsagerin auf die Kristallkugel.

Wie Thomas Tode in einer Diskussion mit Farocki und Bitomsky feststellt, bedeutet eine solche Zurschaustellung von Autorschaft »eine Form des Sich-angreifbar-Machens«, da dadurch erst deutlich wird, »daß da jemand am Recherchieren ist, daß nach einer Einheit gesucht wird, ohne von ihr auszugehen«.[104] Als Resultat davon wird dem Zuschauer »die Möglichkeit einer Distanzierung geboten«.[105]

---

101 Arthur, »Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore«, 2003, 59.

102 Laura Rascaroli, »The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments«, *Framework: The Journal of Cinema and Media* 49, Nr. 2 (2008): 35.

103 Arthur, »Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore«, 2003, 59.

104 Thomas Tode u.a., »Praktische Filmkritik«, in *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*, hg. von Christa Blümlinger und Constantin Wulff (Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1992), 134.

105 Tode u.a., 134.

Der Inszenierung der Autorschaft kommt in diesen frühen Filmen eine für medienkritische Arbeit notwendige Authentifizierungsfunktion zu. Denn das Wissen und die Erkenntnisse dieser Filme sind weder esoterisch, noch gehören sie der Episteme der Wissenschaft an. Entsprechend bedürfen sie einer Autorfunktion und lassen sich nicht »um ihrer selbst willen [...] akzeptieren, in der Anonymität einer feststehenden oder immer neu beweisbaren Wahrheit«.[106] Die Authentifizierung der Autorschaft wirkt der anonymen Autorität einer öffentlich-rechtlichen Sendeanstalt und der damit einhergehenden Aura der Kontrolle entgegen, indem sie die Produzenten, die Produktionsweise und die Produktionsumstände offenlegt.

Die Gefahr solcher Authentifizierungsstrategie wäre freilich, dass sie dem reinen Selbstzweck diente. Dass man Farockis Selbstinszenierung allerdings kaum der Selbstgerechtigkeit bezichtigen kann, zeigt eindringlich die Eröffnungsszene des 1969 entstandenen Films *NICHT löschbares Feuer*. In dieser stellt sich Farocki die Frage, wie sich das Grauen des Vietnamkrieges, insbesondere die Opfer der Napalmangriffe, darstellen lässt, ohne durch die Verwendung schmerzhafter Bilder wiederum die Zuschauer zu verletzen. Nachdem er den Bericht eines Kriegsversehrten verlesen hat, greift er nach einer Zigarette und drückt diese auf seinem Unterarm aus. Aus dem Off erklärt eine Stimme, dass eine Zigarette mit 400 Grad, Napalm mit etwa 3000 Grad verbrennt.

Wie Didi-Huberman feststellt, legt Farocki mit dieser Geste nicht nur sprichwörtlich ›die Hand ins Feuer‹ für den nachfolgenden Film:[107] Er legt seinen Körper auf die Waagschale, um dadurch die Dringlichkeit der Thematik vorzuführen und an der Realität der behandelten Ereignisse zu partizipieren, anstatt sie nur abzuschildern. Indem er zuvorderst sich selbst in Mitleidenschaft zieht und seine eigene ›Täterschaft‹[108] in der Darstellung des Leidens ausstellt, ja indem er mit seinem Körper für die folgenden Bilder haftet, nimmt er sich das Recht, die Zuschauer auf ihre Verantwortung anzusprechen. Noch während sein versengter Unterarm zu sehen ist, legt die Stimme aus dem Off die Methode des Films dar:

---

106 Michel Foucault, »Was ist ein Autor?«, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. von Fotis Jannidis (Stuttgart: P. Reclam jun, 2012), 212.

107 Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 94.

108 Griech. authéntēs (αὐθέντης) kann nebst dem Urheber auch den Selbstmörder bezeichnen. Karlheinz Barck u.a., *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB)*, Bd. 7 (Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2010), 40.

> Wenn die Zuschauer mit den Folgen von Napalmeinsätzen nichts zu tun haben wollen, dann muss man untersuchen, was sie mit den Ursachen von Napalmeinsätzen zu tun haben.

Farockis Inszenierung von Autorschaft steht also kaum im Dienst einer Selbstdarstellung, sondern unterwandert im Gegenteil den Mythos um den genialen Filmemacher und dessen kreative Arbeit.[109] Georges Didi-Huberman verbindet in diesem Zusammenhang den Begriff der Bescheidenheit mit Farocki.[110] Im Unterschied zu anderen ›Auteurs‹ wie beispielsweise Jean-Luc Godard, der sich von *JLG/JLG* (1994) über *Histoire(s) du cinéma* (1989-1999) bis hin zu *Vrai faux passeport* (2006) immer wieder selbst ins Zentrum seiner Filme stelle und dabei nicht aufhöre, »seinen Stil zu behaupten: seinen Lyrismus, seinen rauschenden Rhythmus, sein Fest der visuellen Pulsationen«, arbeitet Farocki am Gegenteil.

Wie Didi-Huberman beschreibt, lässt sich dieses Bestreben im Vergleich mit Godard auf verschiedenen Ebenen der Praxis feststellen. Zum einen zeige es sich direkt am Stil der Filme, etwa am Ton des Voice-Overs. Im Unterschied zu Farocki, der kein Pathos kenne, interpretiere Godard »die Welt in der ersten Person, indem er mit inspirierter Stimme spricht, mit der Stimme eines Propheten mit melancholischem Einschlag«.[111] Es zeige sich aber auch in der Auswahl der Themen. Während Godard »quer durch die große Geschichte der Kunst« marschiere und dabei »das Atelier Rembrandts oder den Salon, in dem Beethoven komponiert«, betrete, setze man bei Farocki den Fuß »in die Werkstatt eines Metallziehers oder den Kontrollposten eines Beamten der Städtischen Verkehrsbetriebe«.[112] Schliesslich zeige es sich Didi-Huberman zufolge vor allem auch in Godards Selbstverständnis als Künstler und »souveräner Autor seiner Bilder«.[113] Farocki hingegen könne sich gar nicht als souveräner,

---

109 Vgl. Ali Hussein Al-Adawy, »Harun Farocki: Dialectics of Images«, *Mada Masr*, 2019, https://madamasr.com/en/2019/02/23/feature/culture/harun-farocki-dialectics-of-images/ [07.06.2019].

110 Vgl. Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 209.

111 Didi-Huberman, 206.

112 Didi-Huberman, 205.

113 Didi-Huberman, 205. Einspruch gegen eine solche Darstellung Godards hätte wohl Farocki selbst erhoben. In seiner Besprechung von Godards *Numero Deux* arbeitet er zusammen mit Kaja Silverman heraus, wie die Poetik des Films den Autor auf verschiedenen Ebenen geradezu negiert. Vgl. Kaja Silverman und Harun Farocki, »In Her Place. Number Two/Numéro deux (1975)«, in *Speaking about Godard* (New York, u.a.: New York Univ. Press, 1998), nicht nummeriert.

exklusiver Autor von Bildern verstehen, die er restituieren wolle.[114] Nora Alter zufolge bestärken die ab den 90er Jahren entstandenen Found-Footage-Filme diese These: »Drawing from an archive of preexisting material underscores that such information is available and accessible to those who seek it, this method is both anti-auteurist and democratic.«[115] Didi-Huberman schlägt angesichts dieses Arbeitsethos der Zurücknahme bei einem gleichzeitig unerschöpflichen epistemischen Anspruch die Brücke zum Essay:

> Genau dies schlägt jeder Essay vor, der über Selbstachtung verfügt: Es wird kein letztes Wort geben. Man wird alles immer noch einmal demontieren und wieder neu remontieren müssen. Man wird neue Versuche [essais] unternehmen müssen. Man wird im Grunde genommen alles immer wieder einer Neulektüre unterziehen. Was aber heißt das, wenn nicht dies: Die Mischung aus Bescheidenheit und Anspruch in der Form des Essays verwandelt jede »Wiederaufnahme [reprise]« in den Akt, alles immer wieder neu zu lernen.[116]

Eine grundsätzliche Skepsis gegenüber dem letzten Wort hat unweigerlich Auswirkungen auf das Selbstverständnis eines Autors. Statt einem bestimmten Standpunkt das Wort zu reden, wird er seine Stimme in den Dienst potentieller Sinnzusammenhänge, einer Pluralität der Betrachtungsweisen stellen.

Cuauhtémoc Medina verbindet diese Skepsis mit Farockis Interesse an der »explosive neutrality«[117] von Bildern aus einem industriellen Zusammenhang. Die ab den 80er Jahren beobachtbare Annäherung Farockis an die Neutralität – die formale Schlichtheit – des Industriefilms und das daraus resultierende »non-cinematografic cinema« widersetzt sich dem »poetic spirit« eines Godards oder Markers.[118] Im Geiste dieser »operativen Bilder«, wie Farocki jene Bilder nennt, die von Maschinen für Maschinen produziert werden, liegt in der Verweigerung einer eigenen Stimme das grösstmögliche kritische Potential, das ein Filmemacher dem Apparat entgegenhalten kann.[119] »Es ist

---

114 Vgl. Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 206.

115 Nora M. Alter, *The essay film after fact and fiction* (New York: Columbia University Press, 2018), 147.

116 Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 118.

117 Cuauhtémoc Medina, »Catastrophe Gaze«, in *Harun Farocki: Vision. Production. Oppression*, hg. von Ekaterina Álvarez Romero (Mexico: MUAC & UNAM, 2014), 17.

118 Medina, 16f.

119 Yilmaz Dziewior, *Weiche Montagen* (Bregenz: Kunsthaus, 2011), 259.

klar, dass die Autorschaft ein Quatsch ist, wenn es dabei um Einzigartigkeit geht«, meint entsprechend Farocki, »etwas anderes ist ein Autor, dessen Wahrnehmung, dessen Interesse an den Dingen die Darstellung leitet«.[120] Verfremdung wird erzielt nicht durch eine radikal neue, radikal ästhetisierte Perspektive, sondern indem die Bilder so belassen werden, wie sie sich zeigen, wenn es nicht um sie geht. Der springende Punkt operativer Bilder ist es, dass sie keinen Urheber mit Eigentumsanspruch mehr aufweisen. Es würde der posthumanen Politik dieser Bilder widersprechen, sie in den Dienst einer Autorenpoetik zu stellen.

Genau deshalb ist es notwendig, Farockis Nähe zum Autorenkino zu problematisieren. Dieses operierte nämlich durchaus innerhalb der gegebenen Distributionswege. Es forderte die Struktur des kapitalistischen Kinos zwar formal heraus, zielte aber letztlich kaum auf Subversion ab; vielmehr liess es sich in den bestehenden Apparat inkorporieren als »the youthful, angry wing of society«.[121]

Farocki ist mit seinen formalen Mitteln und seinem subversiven Potential eher dem antikolonialistischen Dritten Kino zuzurechnen, das sich mittels Guerillataktiken auf radikalere Art und Weise als das Zweite Kino der Nouvelle Vague gegen das vom ersten Kino Hollywoods errichtete Machtgefüge auflehnt. Gerade die Prominenz von Autorennamen hält den zentralen Aspekt des geistigen Eigentums einer kapitalistisch strukturierten Filmindustrie und den Personen- respektive Starkult des ersten Kinos aufrecht. Wie Benjamin auf dem Feld der Literatur kommen Solanas und Getino zum Schluss, dass ein solches Kino Filme produzieren muss, »that the System cannot assimilate and which are foreign to its needs, or making films that directly and explicitly set out to fight the System«.[122]

Es gibt verschiedene Strategien, diesem »epistemischen Ungehorsam«[123] nachzukommen. Ein extremes Verfahren, das im 20. Jahrhundert immer wieder erprobt wurde, etwa bei Dada, in der Pop Art oder beim Punk, greift etwa die Semantisierungsverfahren der Medien direkt an. Farocki wählt jedoch einen anderen Weg, um gegen die Strukturen des etablierten Kinos Filme zu

120 Farocki, Kriest, und Aurich, »Werkstattgespräch mit Harun Farocki«, 1998, 347.

121 Fernando Solanas und Octavio Getino, »TOWARD A THIRD CINEMA«, in *Cinéaste* Nr. 4/3 (1970), 4.

122 Solanas und Getino, 4.

123 Walter D. Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam: Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität* (Wien: Verlag Turia Kant, 2012).

produzieren. Dieser Weg hat mit Solidarisierung zu tun, mit Emanzipation, dem Einebnen von Hierarchien im Produktionsprozess, mit Authentifizierung, mit neutraler Bescheidenheit und nicht zuletzt mit einem Bewusstsein für die Filmarbeit als ein Handwerk.

Autorschaft als Handwerk

In Bezug auf die Produktionsweise setzt Farocki dem quasi industriellen Kinoapparat »eine gut ausgestattete Prototypenwerkstatt« entgegen, die mehr zu leisten im Stande sei als »eine schlecht ausgerüstete[] Produktionsanlage«.[124] Damit einher geht eine gesteigerte Aufmerksamkeit für die handwerkliche Dimension der Kunst, der Praxis einzelner Künstler, die er ab Ende der 70er Jahre in verschiedenen Arbeiten darzustellen sucht. Dies führt allein bis Mitte der 80er Jahre zu den fünf dokumentarischen Arbeiten: *Ein Bild von Sarah Schumann* (1978), *Zur Ansicht Peter Weiss* (1979), *Ein Bild* (1983), *Jean Marie-Straub und Daniel Huillet bei der Arbeit* (1983) und *Georg K. Glaser, Schriftsteller und Schmied* (1988[125]). In diesen Arbeiten lässt sich wiederum beobachten, was in Bezug auf Farockis Präsenz in seinem Filmschaffen herausgearbeitet werden konnte. Der Fokus auf die individuelle Praxis anderer Künstlerinnen und Künstler zielt ebenso wenig auf die zu porträtierenden Personen, wie wenn er sich selbst in seinen Filmen zeigt. Vielmehr steht im Zentrum dieser Dokumentationen, die sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Schaffen ziehen, der Glaube an den epistemischen Wert der Praxis und ein damit verbundener Begriff von Arbeit, der sich kritisch von einer sich zusehends automatisierenden Arbeitswelt abhebt.

Auf Georg K. Glaser wurde Farocki dank dessen literarischer Verarbeitung einer bewegten Vita aufmerksam, die durch den antifaschistischen und antikapitalistischen Widerstand geprägt war.[126] In seinen Büchern und durch

124 Harun Farocki, »Filmklassen an Kunsthochschulen (1972)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018), 121, Zuerst erschienen in: Filmkritik, Nr. 182, Februar 1972, 64-66.

125 Die Sendung war früher geplant, bereits 1982 entstand eine *Filmkritik*, die sich ausschliesslich Glaser widmete – jedoch fand Farocki erst 1988 die nötige Finanzierung, um auch die Sendung zu realisieren. Vgl. Volker Pantenburg, *Film als Theorie: Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard* (Bielefeld: transcript, 2006), 267.

126 Nachdem Glaser 1933 mit 23 Jahren aufgrund seines Engagements in linken Jugendgruppen nach Frankreich flüchtet, wird er bei Kriegsbeginn in die französische Armee eingezogen und gerät 1940 in deutsche Gefangenschaft. Er überlebt den Krieg in deut-

seine Arbeitsweise als Kupferschmied – einem bereits in den 50er Jahren aufgrund fortschreitender Automatisierung antiquierten Berufsbild – übt dieser Kritik an den herrschenden, menschenunwürdigen Arbeitsverhältnissen in den Fabriken, in denen er kurz nach dem Krieg anheuerte. Als Gegenentwurf entwickelt Glaser eine Arbeitsweise, die die handwerkliche mit der intellektuellen Arbeit auf produktive Art und Weise miteinander verschränkt.

Damit löst er auf verschiedenen Ebenen ein, worum es Farocki in den 70ern zu tun war. Seine Kritik an der Belanglosigkeit der Bilder im Fernsehjournalismus deutete bereits auf eine Sensibilisierung für die Epistemik des Praktischen, Materiellen und Ästhetischen, die er gegen die »Herrschaft der Ideologie über die Erscheinungen«[127] beim Rundfunk entwickelte. Die Solidarität, die Farocki dem Proletariat in der Filmbranche entgegenbrachte, war von Beginn weg dem Interesse an der Verbesserung der Arbeitsverhältnisse geschuldet. Diese Verhältnisse wiederum sah er als ursächlich für den phrasenhaften Umgang mit Bildern. Schon zu dieser Zeit prangerte er die »Herrschaft der Kopfarbeit über die Handarbeit« an, die sich als Produkt »der Teilung der Arbeit in Kontrolle und Ausführung« schliesslich »in der Herrschaft der Wörter über die Bilder« niederschlage.[128]

Glaser hingegen bewahrt sich in seiner Praxis eine Balance zwischen den beiden Polen des Materiellen und Intellektuellen. Und so versucht Farocki in der Darstellung dieser Praxis immer wieder, die nichtsprachliche Form von Wissen aufscheinen zu lassen, derer es bedarf, um einen Gegenstand aus Kupfer zu schmieden. Glaser selbst unternahm mehrmals den widersprüchlich anmutenden Versuch, seine »denkenden Hände« schriftlich zu reflektieren. Seine Arbeit beschrieb er als »ein Schaffen, Bilden mit dem ganzen Leib, und kindisch scheint es dann zuweilen, dem Geist einen bestimmten Sitz zuzuweisen, wie der Liebe das Herz«.[129] Die Teilung von Körper und Geist wird in diesem Verständnis hinfällig:

---

schen Arbeitslagern. Nach dem Krieg kehrt er nach Frankreich zurück, arbeitet zunächst in Fabriken und gründet schliesslich 1949 in Paris seine eigene Werkstatt als Kupferschmied und veröffentlicht das autobiographisches Werk *Geheimnis und Gewalt*. Bis zu seinem Tod 1995 arbeitet er als Schriftsteller und Schmied in Paris.

127 Farocki, »Arbeiten – beim Fernsehen (1975)«, 2018, 195.

128 Farocki, 195.

129 Georg Karl Glaser, *Jenseits der Grenzen: Betrachtungen eines Querkopfs* (Düsseldorf: claassen Verl., 1985), 175.

> Währendem ich eine Sache beende, langsam, und auf die Linie achte, wie das nun weitergeht, so ist das weder eine sachliche Überlegung, noch ist es eine blosse Gefühlssache.[130]

Jeder Schlag, so Glaser, muss immer wieder »von Neuem berechnet« werden, aber nicht wie eine Maschine etwas berechnet, mit klar vorgegebenem Schema. Kein Schlag fällt automatisch. Das Hämmern wird nie zu einem »réflexe conditionné«. Die Schläge müssen so platziert werden, dass sich das Kupfer zwischen Amboss und Hammer bewegt und nicht einfach abgeflacht und damit zerstört wird.

Die Sprache erweist sich als notorisch unzulänglich, die entsprechenden Abläufe auf der Schnittstelle von Körper und Geist adäquat zu beschreiben. Dass Glaser den entscheidenden Moment seines Schaffens, bei dem sein körperliches Geschick mit einem ästhetischen Denken eine, wie er es nennt, »Fertigkeit« bildet – dass er diesen Moment mit der Metapher des Berechnens umschreibt, macht deutlich, wie es der Sprache an einem entsprechenden Vokabular fehlt. Denn gerade von der Maschine, welche das Rechnen zum alleinigen operativen Prinzip erhebt, will er sich durch seine manuelle Arbeit abgrenzen. Umso notwendiger scheint das Unterfangen, Strategien zu entwickeln, um sich von der epistemischen Macht der Maschine zu emanzipieren. Das ist ein Akt des Widerstandes, der mit und durch den Körper vollzogen werden muss, da die Automatisierung zuallererst dessen Arbeit und das in ihr gespeicherte Wissen zerstört.

Glasers Ringen – und Scheitern – um einen adäquaten Ausdruck will nicht heissen, dass die Sprache völlig unzulänglich ist, um sich von einer Fertigkeit ein Bild zu machen. Die je dafür gewählte Metaphorik zeigt lediglich auf, wie externe Konzepte das Verständnis des menschlichen Körpers mitgestalten. Glaser reflektiert die Schwierigkeit, die ephemeren Abläufe während eines einzigen Hammerschlags in Worte zu fassen. Er zitiert aus einem seiner Texte:

---

130 Glaser führt weiter aus: »Es gibt übrigens eine Menge Dinge, die man weder in das eine noch das andere einordnen kann. Was ist Gewissen? Ist es eine Gefühlssache, ist es eine überlegte Sache? Ich glaube es ist beides, beides hat daran Teil.« Damit versucht er seine Überlegungen über eine Form des Denkens zwischen den Kategorien mit den selben Mitteln zu veranschaulichen, die bereits Musil zur Erläuterung des Essayismus heranzog: Die Schwebe moralischer Fragen. Vgl. Musil, *DMoE*, 1957, 262.

> Ich hatte einmal beschrieben, was sich während nur eines der einigen 10'000 Hammerschläge begibt, die nötig sind, um einen Krug hochzuziehen. Es hatte Tage gekostet, um Sätze auszudenken, die das Zusammenwirken von Hirn, Händen und Augen erläutert, die zweckgerechten Formen des notwendigen Werkzeugs veranschaulicht und nahegebracht hatten, wie es sich anzustellen heisst, um den widerstrebenden Ausgangsstoff zu überlisten. [...] Noch diese Sätze nachzulesen oder anzuhören hatte hundertmal mehr Zeit erfordert als der eine Hammerschlag, dem sie gegolten hatten.

Die praktische Arbeit verweigert sich geradezu dem sprachlichen Zugriff – doch just dieser Widerstand wird Glaser zur Inspiration. Die Form dieses Widerstands fällt notwendig essayistisch aus. Das 1985 erschienene Buch *Jenseits der Grenzen: Betrachtungen eines Querkopfs* zeugt davon mit zahlreichen Essays, die sich dem Geheimnis der Praxis sprachlich anzunähern versuchen.

Auch Farocki stellt sich dem Problem der Darstellung dieser Fertigkeit, wenn auch auf andere Weise. Im Audiovisuellen sind ihm die Mittel gegeben, den arbeitenden Körper einfach abzufilmen, – doch scheint dadurch der komplexe Zusammenhang motorischer und intellektueller Fähigkeiten nicht automatisch auf. Wie auch bereits bei der Kritik der Fernsehfeaturebilder sieht er sich vor dem Problem einer angemessenen Darstellungsform, um das Nichtsprachliche ins Bild zu rücken.

Farocki wählt dazu eine Form des Werkstattgesprächs. Während er mit Glaser über dessen Arbeit spricht, arbeitet dieser an verschiedenen Objekten. Die Gleichzeitigkeit des Arbeitens und Sprechens mag zunächst irritierend wirken, da Farocki Glaser vermehrt beim Hämmern unterbrechen muss, um eine Frage zu stellen oder um eine Präzisierung einzufordern. Gerade diese Versunkenheit in die Arbeit zeigt auf performative Weise den Sog einer erfüllenden Arbeit auf. Dieser Umstand wird im Gespräch nicht thematisiert, doch ist augenfällig, wie die manuelle Arbeit die klassische Interviewsituation entschärft – die Farocki in späteren Filmen tunlichst vermeiden wird[131] – und die Themen und Antworten entscheidend mitgestaltet. So bleibt das Gespräch auf natürliche Weise nahe an Glasers Arbeit als Schmied, anstatt zu einem Porträt seiner eindrücklichen Vita zu werden.

Am Anspruch, das Wissen des Körpers zur Darstellung zu bringen, muss man notwendig scheitern. Das bedeutet aber nicht, dass es der Sendung nicht gelingt, eine Kritik industrieller und postindustrieller Arbeit zu leisten. In

131 Ehmann, »Working with Harun Farocki's Work«, 2016, 22.

Glaser findet Farocki einen Advokaten für einen Arbeitsbegriff, der sich aus epistemischen Erwägungen gegen übermässige Arbeitsteilung auflehnt. Sie treffen sich in der Annahme, dass eine sinnvolle Arbeit mit den Sinnen verbunden sein muss und dass die Reflexion dieser Arbeitsform einer genuinen Anstrengung in der Darstellung bedarf. Sie treffen sich, mit anderen Worten, im essayistischen Bestreben, jenem Teil ihrer Arbeit Ausdruck zu verleihen, der einer konventionellen, mit festen Kategorien operierenden Erkenntnisweise notwendig verborgen bleiben muss.

Das zugrundeliegende materialistische Weltbild und dessen Kritik an der Teilung von Denken und Handeln ist ohne industrielle Revolution unvorstellbar. Die fabrikmässige Zerstückelung des Arbeitsprozesses in kleine Arbeitsschritte mag die Produktivität steigern, doch löst sich dadurch auch der sinnstiftende Wert manueller Tätigkeit auf. Als Vorindustrielle waren Philosophen, die ein dualistisches Weltbild propagierten, von Platon bis zu Kant noch nicht mit der systematischen Abwertung des Körperlichen im Zuge der Automatisierung konfrontiert. Kant trennte die Fähigkeiten des Verstandes explizit von jenen der Sinne ab: »Der Verstand vermag nichts anzuschauen und die Sinne nichts zu denken.«[132] Erst die konsequente Teilung der beiden Gebiete durch die automatisierte Maschine lässt schliesslich deren Verbundenheit als Fehlen, als Unzulänglichkeit wieder aufscheinen. So rückt bei Glaser Tom Waibel zufolge unweigerlich der Wert des menschlichen Tuns in den Fokus:

> Wird menschliche Tätigkeit in lauter einzelne Verrichtungen aufgesplittert und zerteilt, verkommt sie zur ›bloßen Abstraktion‹ und damit zwangsläufig zur monotonen Mühsal. Es ist wohl noch niemandem je eingefallen, einen ganzen Baum einer einzigen Frucht wegen zu fällen. Aber ganze Menschen zu verbrauchen um einer Verrichtung willen, die nur einen Bruchteil ihrer Leistungsfähigkeit und Gaben wert ist, dieser ungeheuerliche Raubbau wird tagtäglich hingenommen, als wäre er unumgänglich und notwendig. Was hier zur Frage steht, ist also nicht einfach der steigende und fallende Wert des Produkts menschlicher Tätigkeit, oder die wachsende und sinkende Bedeutung der Früchte der menschlichen Arbeit. Hier geht es vielmehr um die Frage, welcher Wert im menschlichen Tun selbst gefunden werden kann.[133]

---

132 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (1781) in *Sämtliche Werke*, Bd. 1 (Leipzig: Felix Meiner, 1919) 107.

133 Tom Waibel, »Überlegungen zur graphischen Korrespondenz«, in *Hände: hundertsechs Kunstblätter: eine druckgraphische Korrespondenz zwischen München und Wien aus den Jah-*

Glaser folgt diesbezüglich einer naturalistischen Konzeption, dass das Wissen und Können, das »im Verlaufe von Jahrhunderttausenden Hirne und Hände erworben haben, […] wie alle lebenserhaltenden Begabungen und Triebkräfte« zu Bedürfnissen wurden, »die nach eigenem Ermessen und Vermögen befriedigen zu können, uns Freiheit bedeutet«.[134]

Diese Freiheit im Filmhandwerk ausleben zu können, sieht aber Farocki durch die fortschreitende Industrialisierung der filmischen Mittel bedroht. In einem Text mit dem Titel *The Industrialization of Thought* (1993) beschreibt er, wie gewisse technische Entwicklungen – beispielsweise die schalldichte Kamera Ende der 60er Jahre – mitverantwortlich für die Unzulänglichkeit der Fernsehbilder wurden.[135] Ehedem verunmöglichte es das Motorgeräusch der Kamera, dass Bild und Ton gleichzeitig aufgenommen wurden. Anstatt jemanden beim Sprechen abzufilmen, war es die Aufgabe des Kameramanns, passende Bilder zu finden. Die technische Entwicklung erleichterte die Produktion audiovisueller Inhalte, doch wurde dadurch eine spezifische Fertigkeit zugunsten der Ökonomisierung entwertet.

Eine zweite Beobachtung in diesem Zusammenhang macht Farocki bezüglich der Verwendung visueller Effekte, die sich weniger aus einer dem Film geschuldeten gestalterischen Notwendigkeit erklären, sondern einzig aus den technischen Möglichkeiten. Technische Neuerungen dominieren das Interesse vieler Filmemacher. Sie erlernen das Handwerk, »indem sie die Gebrauchsanweisungen durchgehen«.[136] Als Folge davon ergeben sich ständig neue »Stilismen«, »die den Geräten eingeschrieben sind, die im Programm der Geräte stehen«, wie er in Anlehnung an den von ihm geschätzten Medienphilosophen Vilém Flusser bemerkt.[137] Farockis Beispiele laufen darauf hinaus, dass dem Filmautor mehr und mehr die Autorität über den Gestaltungsprozess abhandenkommt. Die technische Entwicklung nimmt ihm zunächst sein Handwerk ab und als Folge davon das Denken.[138] Denn, dafür steht Glasers Praxis, das eine speist sich aus dem anderen.

Wird jedoch das Manuelle vom Denken und das Denken vom Manuellen entkoppelt betrachtet, so öffnet dies Tür und Tor für eine Arbeit, die als

---

ren 2009 und 2010, hg. von Marcus Berkmann (Edition Kunstmarke, 2014), nicht nummeriert.

134 Glaser, *Jenseits der Grenzen*, 1985, 85.

135 Vgl. Farocki, »The Industrialization of Thought«, 1993, 76.

136 Harun Farocki, *Bilderschatz* (Köln: Walther König, 2001), 19.

137 Farocki, 18.

138 Vgl. Farocki, »The Industrialization of Thought«, 1993, 77.

Mühsal wahrgenommen wird und nicht zufriedenzustellen vermag. Als Resultat davon wird die Arbeit im Zuge der Industrialisierung kurzerhand hinter Mauern versteckt und bei den gefertigten Produkten wird mehr Aufwand dafür betrieben, sie zu lackieren und polieren, als sie in eine Form zu bringen: »Alle Welt schämt sich der Arbeit«, meint Glaser und hält dem einen emphatischen Arbeitsbegriff entgegen: »Ich niete, meine Nieten kann man sehen, meine Hammerschläge kann man noch sehen, da gibt es noch die Spuren. Ich finde das ist durchaus richtig.«

Das industriell hergestellte Produkt hingegen zeigt keine Spuren der Arbeit mehr. Die industrielle Presse, so Glaser, würde das Metall »vergewaltigen« – und dieser Gewaltakt muss dann kaschiert werden. Wenn auch das Hämmern eine an Gewalt mahnende Form des Handwerks ist, so handeln seine Schläge die endgültige Form immer erst durch und mit dem Material aus:

> Denn wenn alle Hammerschläge zusammengerechnet dem Werkstück auch den Druck einiger Hundert Zentner einspeichern, geht es doch um Findigkeit und nicht Gewalt. Misshandelter Stoff rächt sich.

Das Metall will, wie es an anderer Stelle heisst, durch das Hämmern »überzeugt« und »überlistet« werden, um in die rechte Form zu kommen. Es geht denn auch weder bei Glaser noch bei Farocki um ein Fetischisieren des Materials, des Produkts der Arbeit.[139] Beiden ist es stets um den Umgang mit dem Material, der Arbeit beschaffen.

Dass sich der Gestaltungsprozess im bearbeiteten Material nachvollziehen lässt und dass sich dessen endgültige Form erst durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Material herausstellt, erinnert unweigerlich an die Praxis Farockis. Es wird ersichtlich, weshalb Baumgärtel in Glasers Arbeitsweise ein Modell für Farocki als »audiovisueller Handwerker« sah.[140] Das Handwerkliche an seiner Praxis zeigt sich etwa darin, wie man den operativen Bildern ansehen soll, dass sie einem anderen Gebrauch entnommen wurden. Es ist nicht das Ziel, ein Seherlebnis zu kreieren, das über deren Entstehung

---

139 Anders als Monika Bayer-Wermuth verstehe ich Farockis Inszenierung eigener manueller Vorgänge gerade nicht als »Akt der Beschwörung«, um sich »den Wert des Materials bewusst zu machen und unter seinen Händen etwas Neues zu formen«. Bayer-Wermuth, *Harun Farocki: Arbeit*, 2016, 145.

140 Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, 2002, 132.

hinwegtäuscht. Zum anderen lässt sich die Form der Darstellung nicht beliebig auf jeglichen Gegenstand anwenden, sondern kann sich überhaupt erst im Prozess der Verarbeitung herausstellen.

Dieses Produktionsethos bildet sich auf verschiedene Weise in Farockis Arbeitspraxis ab. Über seine Arbeit am Schneidetisch meint er beispielsweise, dass man erst an diesem, »wenn das Bild vor- und zurückläuft, […] etwas über die Eigenständigkeit des Bildlichen« erfahre.[141] So entsteht am Schneidetisch »ein zweites Drehbuch […], und das bezieht sich auf das Tatsächliche und nicht auf die Absichten«.[142] So wird ersichtlich, weshalb sich Farockis Praxis ab den 80er Jahren mehr und mehr in Richtung dokumentarischer Film im Stil des Direct Cinema entwickelte. Der Grundgedanke dieser Filmform liegt in der Umkehrung der üblichen Filmproduktion. Ein Film wird nicht erst minutiös bis auf die letzte Einstellung ersonnen. Vielmehr entwickelt sich dieser aus dem gefilmten Material. Denn erst »am Schneidetisch erlebt man, wie wenig man mit Planungen und Absichten Bilder erzeugen kann«.[143] Der Fokus der Arbeit des Filmemachers verschiebt sich von der abstrakten Planung eines Films auf den praktischen Umgang mit dem gefilmten Material.

Zwischen Schrift und Bild

In der 2001 erschienenen Schrift *Bilderschatz* konturiert Farocki die Idee für ein »Archiv für filmische Ausdrücke«, in dessen Geist er seine Kompilationsfilme *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995), *Der Ausdruck der Hände* (1997) und *Gefängnisbilder* (2000) drehte.[144] Das Archiv könne helfen, technisch bedingte audiovisuelle Entwicklungen und deren gesellschaftliche Implikationen besser kenntlich zu machen. Es könne auch helfen, die Geschichte des Films visuell zugänglich zu machen – wodurch sich die »fortwährende[] Enteignung«[145] des Films durch die schriftliche Filmanalyse, wie sie Raymond Bellour in ei-

141 Farocki, »Was ein Schneideraum ist (1980)«, 2001, 81.

142 Farocki, 81.

143 Farocki, 79.

144 Farocki, *Bilderschatz*, 2001, 5.

145 Raymond Bellour, »Der unauffindbare Text (1975)«, in *Kino wie noch nie*, hg. von Antje Ehmann und Harun Farocki (Köln: Generali Foundation, 2006), 30.

nem für Farocki wichtigen Text konzipiert,[146] umgehen liesse. Das Interesse am Archiv ist damit auch verbunden mit der Suche nach einer Darstellungsform, die formale Eigenschaften des Films kritisch zur Darstellung bringen kann, ohne einem verschlagwortbaren »Inhaltismus« zu verfallen.[147]

Die Tatsache, dass eine untersuchte Szene zunächst mit Worten wiedergegeben werden muss, macht es schwierig, über formale Eigenschaften des Films adäquat zu schreiben. Und Farocki räumt ein, dass das einfache Zitieren eines Films – wie in seiner ersten Telekritik-Sendung – noch kein zureichendes analytisches Werkzeug zur Kritik darstellt. Es bedürfte einer Darstellungsform, die eine Bewegung als Bewegung oder einen Bildschnitt als Bildschnitt aufscheinen liesse.[148] Diese filmischen Gesten sollten dokumentiert und systematisiert werden, um etwas über die filmische Sprache an sich zu lernen.

Wie schon die Idee des Archivs für filmische Bausteine steht die emanzipatorische Funktion eines Bildarchivs, die die Eigenständigkeit des Mediums behaupten will, in einem gewissen Spannungsverhältnis zur Form des Archivs.[149] So unterschiedlich der mögliche Nutzen eines Bildarchivs sein mag, die grundlegende Idee bleibt der Gedanke der Inventarisierung, Standardisierung und des Zugänglich-Machens des visuellen Ausdrucks. Mit anderen Worten: Die Bausteine, die das von Farocki Mitte der 70er Jahre imaginierte Bilderarchiv konstituieren, sollen Bilder so zitierbar machen wie Schrift.[150]

---

146 Antje Ehmann und Farocki druckten gleich zwei Texte Bellours in der Publikation zu der von ihnen kuratierten Ausstellung *Kino wie noch nie* (2006) wieder ab, die sich mit der Rolle der Filmanalyse befassen.

147 Farocki, *Bilderschatz*, 2001, 12.

148 Als Beispiel führt er eine Computersimulation von Constanze Ruhm an, die eine Paraphrase eines Travellings aus dem Film *Nouvelle Vague* von Godard darstellt. Vgl. Farocki, 10f.

149 Farocki, *Was getan werden soll*, 2017, 5 (vgl. Kapitel *Autorschaft im Kollektiv*).

150 Es scheint beinahe, als hätte die Digitalisierung und das Internet Farockis Vision zumindest teilweise Wirklichkeit werden lassen. Frei zugängliche Videodatenbanken wie Youtube oder Vimeo stellen eine unerschöpfliche Quelle an Material und Inspiration dar, aus der mittels kompilatorischer Verfahren ständig Neues entsteht. Kompilationen werden von Künstler unter Mithilfe von Algorithmen kreiert – oder von einem autonom agierenden Programm generiert. Der Begriff von Autorschaft wird dadurch neu verhandelt werden müssen. Gerade die medienemanzipatorischen Forderungen, die Farocki mit dem Archiv verbindet, scheinen durch die Digitalisierung auch teilweise eingelöst worden zu sein. ›Memes‹ stellen beispielsweise eine Form des visuellen Zitats dar, das auf eine entsprechend inventarisierende Entwicklung in der Perzeption

Umso interessanter ist, dass Farocki gerade im Umgang mit Archiven und dessen Material Strategien entwickelt, um der Logik des Diskursiven zu entgehen. Am Wörterbuch interessiert ihn beispielsweise insbesondere das Unterlaufen des im System angelegten Nutzens:

> [Das Nachschlagen] geschieht ohne Systematik und ist somit meiner sonstigen Arbeit ähnlich: Ein Filmemacher bearbeitet kein abgestecktes Feld, nimmt von immer neuen Dingen Kenntnis, eine etwas flüchtige Kenntnis, und glaubt doch, da wachse ihm eine Art von Intuition zu.[151]

Der unsystematische Gebrauch des systematisch geordneten Wissens dient als Inspirationsquelle, um eigene, fortführende Untersuchungen anzustellen. Wie nach seinem Vorbild, der Serie *Archive der Begriffsgeschichte* der ›Akademie der Wissenschaft und der Literatur‹ in Mainz, deren Einträge an kein »lexikalisches oder systematisches Prinzip überhaupt gebunden« sind, will er ein Archiv schaffen, dessen Einträge »ihr Existenzrecht nicht aus einem System ableiten«.[152] So verwendet er in den genannten Kompilationsfilmen »nichts nur aus symptomatischen Gründen, nichts, was für mich nur als Beleg diente«.[153]

Dass er sich vom Unsystematischen angezogen fühlt, unterstreicht Farocki in einem Gespräch mit Christoph Hübner in dessen Porträtfilm *Dokumentarisch arbeiten: Modell/Realität* (2005):

---

von visuellen Inhalten hindeutet. Memes ist eigen, dass sie keinen Autor mehr aufweisen. Sie werden in sozialen Netzwerken geteilt, aufgrund des – zumeist ironisch, polemischen – Inhalts, nicht aber aufgrund einer Autorfunktion. Jede und jeder kann memes erstellen und auf basisdemokratisch organisierten Plattformen wie reddit verbreiten. Es bedarf nicht einmal einer digitalen Gefolgschaft, um sich auf solchen Plattformen Gehör zu verschaffen. Jeder Beitrag wird von der anonymen Masse mittels der Möglichkeit entweder zu »upvote« oder »downvote« in eine Popularitätshierarchie gebracht. Auch für erfahrene Nutzer besteht keine Möglichkeit, diesen Prozess zu umgehen. Beiträge mit vielen Upvotes werden zuoberst an prominenter Stelle angezeigt und entsprechend von einem grösseren Publikum wahrgenommen. Aus dieser Position diffundieren die Inhalte dann über die zahlreichen sozialen Netzwerke in die Weite des Netzes. Die Gefahr eines an die Masse überantworteten Kuratierens liegt freilich in einer gesteigerten Vulnerabilität gegenüber Manipulationen. Das unter dem Stichwort der »fake news« verhandelte Verbreiten falscher Information zu politischen Zwecken ist auch eine Folge des sich im Digitalen wandelnden Konzepts der Autorschaft.

151 Farocki, *Bilderschatz*, 2001, 5.

152 Farocki, 5.

153 Farocki, 12.

> Ich habe Vergnügen an der Erhebung von Dingen, die sich keinem grösseren Systemzwang fügen müssen, die kein zusammenhängendes Feld werden können und darum auch frei sind von diesen Zwängen. Das gefällt mir am allerbesten. Nehmen wir Bildverarbeitung von Waffensystemen – dass man kaum zusammenhängende Schlüsse machen kann, das gefällt mir gerade dabei.

Doch auch hier umschreibt er sein Vorgehen als »Erhebung« – eine Methode, die, wie er selbstkritisch anfügt, »aus der Wissenschaft« komme und vielleicht eher den Gedanken an Recherche nahelege, »aber man muss es halt erheben aus dem Sumpf, in dem es schlummert. Entlegene Erkenntnis, entlegene Gegenstände, entlegene Archive, das gefällt mir alles.«

Die nun skizzierte, in mehrfacher Hinsicht hybride Position zwischen Bildlichkeit und Schriftlichkeit, zwischen Institutionalisierung und Guerillaproduktion, zwischen diskursiver Logik und subvertierenden Strategien kann als Reaktion auf die dominante Schriftkultur innerhalb der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten und Finanzierungsgremien für Filmvorhaben verstanden werden. Ein prägnantes Beispiel dafür findet sich etwa im Evaluierungsprozess zur Finanzierung eingereichter Filmvorhaben, in dem paradoxerweise weniger das Bild als die Schrift im Fokus steht. Da Filmschaffende ihre Ideen meist bei Geldgebern begründen müssen, greifen sie Farocki zufolge zu Zitaten, um die eigene Sache zu vermarkten:

> Durch Zitate wird jeder Text fett. Es ist mittlerweile eine ganze neue Literaturgattung entstanden aus den Treatmentschreiben für Fernsehen und Gremien. Der Regisseur wird zum Zitat-Vampir. Er beisst sich, kenntlich gemacht oder nicht, überall was raus. Die Germanistik sollte sich darum kümmern, denn diese Kompilationen sind die wirklichen Verfilmungen, die Ausstellungen des Reklame-, Kopfnick-, Materialkerns der Texte.[154]

Dass man für einen Film in den allermeisten Fällen zunächst in textueller Form um Geld bittet, führt Farocki zufolge zu einer eigentümlichen Verschwisterung zwischen Text und Film. Filmen werden Zitate vorangestellt wie im Paratext literarischer und wissenschaftlicher Arbeiten – und das in Filmen gesprochene Wort legitimiert sich erst durch den vormaligen

154 Harun Farocki, »Geschichte der Nacht (1979)«, in *Ich habe genug! Texte 1976-1985*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2019), 207, Zuerst erschienen in: Filmkritik, Nr. 270, Juni 1979, 281-282.

Abdruck in einem Buch. Solche Kritik lässt unweigerlich an die 1975 produzierte Sendung *Erzählen* denken, in der Farocki völlig selbstverständlich die verschiedenen Formen des Erzählens und die Rolle des Autors anhand von Beispielen aus der Literatur untersucht, anstatt sich dafür von der Film- und Fernsehgeschichte inspirieren zu lassen. So ist denn die Kritik an der Vorherrschaft der Texte im Förderungswesen Ende der 70er Jahre wohl auch als Selbstkritik zu verstehen. Die ab den 90er Jahren verfolgte Idee eines Archivs für filmische Ausdrücke soll genau dieser Selbstverständlichkeit entgegenwirken.

Farocki erkennt also, dass die institutionell bedingte Notwendigkeit von Text weitreichende Auswirkungen auf die Produktion audiovisueller Inhalte hat. Er echauffiert sich über all jene, die »so doof« sind, »zu glauben, diese Zitiererei hätte auf sie keinen Einfluss«.[155] Wenn für finanzielle Mittel je nach Konjunktur verschiedener Autoren stets mit denselben Namen geworben werden muss, schafft dies eine Homogenität in der Medienproduktion. So programmiert die stille Macht der Gutenberg-Galaxis den Blick der Filmschaffenden. Darunter leidet deren Befähigung zu einem eigenständigen, die Möglichkeiten ihres Mediums ausschöpfenden Ausdruck.

Die Skepsis gegenüber der Schrift schreibt sich unwillkürlich auch in Farockis Filme ein. In *Zwischen zwei Kriegen* (1978) wird zu Beginn darauf eingegangen, woher das nötige Geld für die Produktion stammt. Getreu der Kritik an Fernsehproduktionen wird von Anfang an versucht, Kritik in Bilder zu übersetzen. In der ersten Einstellung sieht man Farocki an einem Schreibtisch sitzend. Seine Stimme erklärt aus dem Off, wie er sich diesen Film finanzieren konnte: »Ich verdiente Geld, indem ich begleitende Texte verfasste. Ich nahm jede Arbeit an, die verlangt, die Sinnlichkeit mit Worten zuzudecken. Wie es üblich ist.«

Eine Nahaufnahme des Schreibtisches zeigt, wie er Zeilen zu Nacktfotos verfasst.[156] Farocki weist in der fast zwei Jahrzehnte später entstandenen Installation *Schnittstelle* (1995) auf das Kreuz hin, das Bilder an der Wand formen: »Vielleicht ein Koordinatenkreuz«, meint Farocki: »Koordinaten sind dazu da, die Position zu bestimmen. Und hier wären Bilder das Mass der Bestimmung.« Mit einigen ruhigen Bewegungen wischt er schliesslich alle

155 Farocki, 208.

156 Es handelt sich dabei um eine Arbeit, die er tatsächlich verrichtete. Vgl. Farocki, »Notwendige Abwechslung und Vielfalt (1975)«, 2018, 222.

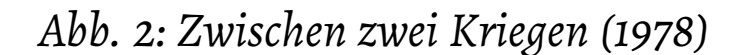
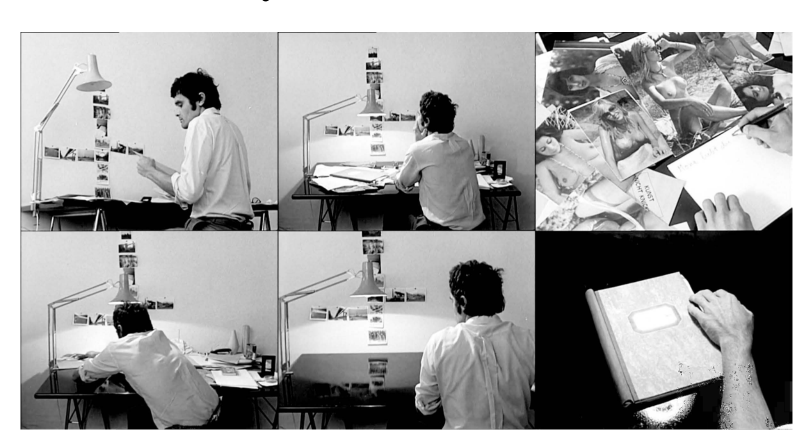


Abb. 2: Zwischen zwei Kriegen (1978)



Bilder, Blätter und Schreibutensilien vom Tisch. Mit dieser befreienden Geste wird Kritik auf performative Art und Weise geübt: Sie übersetzt Farockis Anliegen in eine Bildlichkeit, die ohne Worte auskommt.

Es ist eine ebenso gewagte wie ambivalente Geste, mit der sich Farocki zu Beginn seines unabhängigen Filmschaffens zu erkennen gibt: Das Versprechen des neuen Sehens, das er an seinem Schreibtisch abgibt, indem er den »Schutt, der auf den Bildern liegt«, wegräumt, wird von Beginn weg an den Autor und die Stätte der Schrift geknüpft.[157] Das auffälligste Requisit in der Inszenierung der Arbeit des Autors ist der Schreibtisch, die Produktionsstätte von Text.[158] Dass es sich hierbei um eine Stilisierung, ein Modell seiner tatsächlichen Arbeit handelt, stellt Farocki in *Schnittstelle* selbst fest. »Stets wie-

157 Harun Farocki zu *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988), Begleitmaterial Basis-Film.

158 Der Schreibtisch gehört zum festen Inventar der frühen Filme. Bereits *Die Worte des Vorsitzenden* (1967) und *Nicht löschbares Feuer* (1969) öffnen mit einer Einstellung am Schreibtisch. Das sind Filme, die am Schreibtisch ersonnen wurden und den Ort ihrer Herkunft zur Darstellung bringen. Insgesamt kommt dem Schreibtisch im Werk Farockis eine besondere Rolle zu durch unzählige Bilder, die an eine Schreibtischsituation erinnern: Durch die abgefilmten Bücher und Zeitschriften, die den Filmen einmontiert werden und in *Aufstellung* (2005) gar das gesamte Filmmaterial bilden, findet man sich in der Rezeption von Farockis Filmen oft mehr als Leser denn Betrachter wieder. Farocki steht damit am Anfang einer sich nach der Jahrtausendwende etablierenden Form der

der«, heisst es da, »habe ich den Arbeitsplatz des Autors abgebildet«, doch »so sieht der Arbeitsplatz, der Schnittplatz nicht aus. Das ist nicht das Abbild, das ist das Modell eines Schnittplatzes.« Es fragt sich, weshalb er bei der Inszenierung seiner Arbeit als Filmemacher auf den Arbeitsplatz eines Schriftautors zurückgreift. Zum einen wird die Emanzipation von einem Film gefordert, dessen Bilder unter Worten begraben bleiben, zum anderen aber bedarf es dafür einer der Schrift entlehnten Autorfigur. Und so werden in der Geste des Reinen-Tisch-Machens die Bilder gleich mit weggewischt.

Abb. 3: Zwischen zwei Kriegen (1978)



Sowohl der Rückgriff auf die schriftstellerische Autorfigur wie auch der Wunsch nach einem Nachschlagewerk für visuelle Ausdrücke zeugen von einem an diskursive Strukturen gewöhnten Denken – dessen Strukturen sich nicht mit einer einzigen Geste vom Schreibtisch fegen lassen. So wird in *Zwischen zwei Kriegen* trotz der radikalen Geste zu Beginn des Films kaum die Überwindung der Schrift oder gar der Sprache gefordert. Der Film wird zum Schauplatz einer Arbeitspraxis, die keine mediale Parteinahme ergreift, vielmehr aus dieser Freiheit epistemisches Kapital schlagen will. Und so wird

Videoessays, den »Desktop Documentaries«. Kevin B. Lee, einer der Begründer dieses Subgenres war Stipendiat im Farocki Institut.

sie denn auch zum Ausdruck einer allmählichen Selbstüberführung: In der sechs Jahre dauernden Produktionszeit büsst die Schrift ihre noch in *Erzählen* (1975) scheinbar unhinterfragte Vormachtstellung mehr und mehr ein – entsprechend ambivalent fällt *Zwischen zwei Kriegen* in der hier evozierten Gegenüberstellung zwischen einem diskursiven und einem visuellen Denken aus.

Die Schwebe zwischen diskursiven und sinnlichen Verfahren, in dessen Vollzug sich »der Bauplan des Films von selbst erschloss«, wie Farocki das Erlebnis beim Schneiden seines ersten Direct-Cinema-Films *Ein Bild* (1983) beschreibt, steht zu diesem Zeitpunkt noch aus.[159] Dazu bedurfte es einer grundsätzlichen Wende in der Produktionsweise. Die Spielfilme der 70er Jahre sind Produkte einer verhältnismässig konventionellen Produktionsphase: Erst wird der Film ›geschrieben‹, das heisst am Schreibtisch ersonnen, dann werden die Bilder dazu produziert. Dokumentarisch beobachtende Filme wie *Ein Bild* entstehen jedoch umgekehrt: Erst werden die Bilder aufgenommen, dann werden sie am Schneideplatz montiert.

Damit vollzieht Farocki in der Praxis jenen entscheidenden Schritt in der Produktion eines Films, der von Alexandre Astruc bereits 1948 in seinem kanonisch gewordenen Artikel *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* vorwegnimmt. Astruc imaginiert sich ein Kino, das mehr und mehr eine eigenständige Sprache ausbildet, die sich in ihrem Abstraktionsvermögen dem wissenschaftlichen Ausdruck angleicht. Es ist einleuchtend, dass er bei den Autorinnen- und Autorenfilmern mit der Forderung Anklang fand, die Unterscheidung zwischen Autor und Regisseur aufzuheben, da der Prozess des ›Schreibens‹ mit Film unmöglich in eine Phase des Verfassens und eine der Realisation aufgeteilt werden könne: »Die Regie [mise en scène] ist kein Mittel mehr, eine Szene zu illustrieren oder darzubieten, sondern eine wirkliche Schrift.«[160]

Wenn Maurice Nadeau bemerkte, dass Descartes heute seinen *Discours* in Form eines Romans vorlegen würde, so kontert Astruc, dass dieser »heute so ausfallen [würde], dass nur der Film ihn, wie es sich gehörte, ausdrücken könnte«.[161] Astruc schreibt dem Film eine Erkenntniskraft zu, die von der Unterhaltungsindustrie oder dem frühen Dokumentarfilm nicht ausgeschöpft

---

159 Kommentar in *Schnittstelle* (1995), 14:30min.

160 Alexandre Astruc, »Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter«, in *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*, hg. Von Christa Blümlinger und Constantin Wulff (Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1992), 203.

161 Astruc, 200.

wird. Doch auch hier bleibt die Schrift das Mass der epistemischen Dinge. Astruc verstrickt sich dabei in den Widerspruch, dem Film eine Erkenntniskraft zu attestieren, indem er ihn metaphorisch an die Schrift rückbindet. Dass er überdies gerade Descartes zum möglichen Anwender seines Filmkonzeptes ernennt, ist unmissverständliches Indiz dafür, dass er sich einen Film weitab von essayistischen Verfahren imaginiert. Astruc sieht die Zukunft des Films darin, dessen Ausdruck auf eine Stufe mit jenem der Wissenschaft zu heben. Damit verabschiedet er sich von der Möglichkeit, dass ausserhalb der wissenschaftlichen Episteme andere erkenntnistheoretisch fruchtbare Verfahren existieren könnten. Seine Vorstellung vom Film als Leitmedium des wissenschaftlichen Diskurses verstellt die Sicht auf dessen potentielle Funktion als Korrektiv oder Antithese zur Wissenschaft.

Der grundlegende Wandel im Ablauf der Filmproduktion zeitigt bei Farocki allerdings keine erneute Rückbesinnung auf die Schrift. Vielmehr beginnt sich das Verhältnis von Bild und Schrift in gegenseitiger Abhängigkeit zu verändern: »Später lernte ich«, meint Farocki in *Schnittstelle*, »aus den Bildern die Texte zu gewinnen, die die Bilder begleiten sollten. Ich sprach in die Bilder hinein und hörte aus ihnen hinaus.« Und an anderer Stelle:

> Man muss die Texte in den Bildern finden. Ich meine das ganz wörtlich: Ich habe mir in den letzten 10 Jahren abgewöhnt, je ein Wort zu schreiben, wenn ich nicht vor den Bildern sitze. Ich habe immer am Schneidetisch geschrieben und nicht am Schreibtisch die Bilder geordnet.[162]

Antje Ehmann benennt diesen entscheidenden Moment in Farockis Schaffen, an dem sich ein ästhetisches Denken durch Bilder einstellt, als das Finden einer »active practice«, um es von einem unergründbaren Gefühl oder Intuition abzugrenzen:

> This kind of empathetic watching and listening to words and images is not only non-judgmental and unintentional, it is not a feeling at all: it's an active practice.[163]

Das Potential einer solch schwebenden Praxis liegt in der Distanznahme zu eingewöhnten Denkstrukturen und setzt entsprechend ein kritisches Poten-

---

162 Aus einem Interview für den Film *Die Sache mit der Realität. Eine Collage über Dokumentarfilm* (1995), Regie: Lothar Schuster. Hier zitiert aus *Harun Farocki – Zweimal* (2019), Regie: Ingo Kratisch/Lothar Schuster, 19:00min.

163 Ehmann, »Working with Harun Farocki's Work«, 2016, 23.

tial frei. So ist Ehmanns Feststellung kaum dem Zufall zuzuschreiben, dass im Zentrum der dokumentarisch beobachtenden Filme, die auf *Ein Bild* folgen,[164] vor allem Sprache und Formen der Interaktion stehen.[165] Diese Filme sind an einer spezifischen Funktion von Sprache interessiert: Ohne es zur Sprache zu bringen, untersuchen sie die Wirkung eines Diskurses auf das Individuum. Indem die Szenen durch keinerlei Regieanweisungen vorgegeben sind, den Aufnahmen also keinerlei diskursive Intentionalität vorgeschaltet ist, entfalten die Bilder und die Sprache das Potential, dasjenige am anderen aufzudecken, was dieses kraft seiner Mittel unter Verschluss zu halten trachtet. Der Film wird zum Mittel, die Macht eines Diskurses zu zeigen, ohne sie behaupten zu müssen.

Zwischen dem Undarstellbaren und der Ikone

In der 1979 ausgestrahlten Sendung *Industrie und Fotografie* verwendet Farocki beinahe ausschliesslich Fotografien und einen aus dem Off gesprochenen Kommentar, um etwas über den Zusammenhang von Industrie und Fotografie in Erfahrung zu bringen.[166] Dass es einen solchen gibt, scheint nicht schwer nachzuweisen. Der Kommentar beginnt seinen Vortrag mit folgenden Worten:

> Industrie und Fotografie, das sind zwei Worte, die dem ersten Klang nach zusammenpassen. Die Industrie, das ist Vervielfältigung. Die Fotografie, das ist Vervielfältigung.

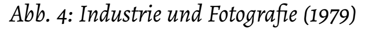
Als Beispiel werden einige Fotografien im Stile der Neuen Sachlichkeit des tschechischen Fotografen Jaromír Funke gezeigt. In ihnen, so der Kommentar, gehen Industrie und Fotografie eine Verbindung ein, werden zur Industriefotografie. Sogleich wird diese Verbindung jedoch mit der Behauptung angezweifelt, dass es sich bei den Bildern eigentlich um »Stillleben« handle, bei denen »das Bild für sich spricht, nur noch für sich spricht, für nichts anderes«.

---

164 *Die Schulung* (1987), *Die Umschulung* (1994), *Der Auftritt* (1996), *Die Bewerbung* (1997), *Worte und Spiele* (1998), *Die Schöpfer der Einkaufswelten* (2001), *Nicht ohne Risiko* (2004) und *Ein neues Produkt* (2012).

165 Vgl. Ehmann, »Working with Harun Farocki's Work«, 2016, 23.

166 Wie *Erzählen* ging auch diese Sendung als Verbundarbeit aus den langjährigen Vorbereitungen zu seinem ersten unabhängig produzierten Film *Zwischen zwei Kriegen* (1978) hervor.


Abb. 4: Industrie und Fotografie (1979)



Will man etwas über den Zusammenhang zwischen Industrie und Fotografie erfahren, so nützen diese Bilder wenig. Vielmehr lohne es sich dem Kommentar zufolge, die im Vergleich zu den streng komponierten Bildern der Neuen Sachlichkeit »schlechteren« Fotografien von Akademikern, Laien und Liebhabern zu betrachten, die oft nur zu Dokumentationszwecken angefertigt wurden. Diese Fotografien, die ohne einen künstlerischen Anspruch entstanden sind und »widersprüchlich«, »fragmentarisch« bis »chaotisch« wirken, haben Farocki zufolge »mehr zu sagen« als die perfekt inszenierten, nur für sich selbst sprechenden Bilder eines Jaromír Funke.

Als Beispiele werden Fotografien von der Jahrhundertwende gezeigt, die die Arbeit der Bergleute in den Schächten dokumentieren. Der Kommentar gibt die Entstehungsumstände und die technischen Voraussetzungen der Fotografien zu bedenken, um zu verdeutlichen, wie die Inszenierung einer Fotografie die Auffassung der Arbeit mitgestaltet. Da die Arbeiter für die Fotografien Posen einnehmen und die Szenerien durch den Magnesiumblitz unnatürlich hell ausgeleuchtet sind, erscheinen die Arbeiter wie »Puppen, ausgestellt in einem Museum, wo sie die Arbeit eines Bergmanns zu demonstrieren haben. […] Die Menschen, die Tiere, die Dinge haben einen sinnvollen Platz im Gefüge der Welt. Die menschliche Ordnung erstreckt sich bis unter die Erde.«

Diese Form der Fotografie stellt den Kohleabbau als ein helles, ordentliches Unterfangen dar, dessen einzelne Arbeitsschritte ohne Weiteres erklärbar sind. Der Schacht wird zum Puppenhaus, einem Diagramm oder Querschnitt, den die Fotografie mühelos anzufertigen im Stande ist. Die Arbeit

unter Tage ist für den Laien zwar nicht mehr zugänglich, d.h. sichtbar, wie jene des Bauern, des Handwerkers oder Händlers, wie der Kommentar bemerkt. Es besteht jedoch kein Zweifel daran, dass die Fotografie die Arbeit darzustellen vermag. Was sie zu sehen gibt, gehört noch immer in eine Zeit, in der sich die Arbeit vergleichsweise einfach visuell darstellen liess, da sie zum grössten Teil durch eine körperliche Tätigkeit ausgeführt wird. Sie vermag jedoch an Orte vorzudringen, die schlecht erreichbar sind.

In der Folge skizziert Farocki eine kleine Geschichte der Mechanisierung des Bergbaus, die das Verschwinden der menschlichen Arbeit dokumentiert. Die Arbeit des Bergmanns werde mehr und mehr zu einer Nebenarbeit und er zum Zudiener der Maschine. Eine Arbeit, so der Kommentar, »über die es nicht viel zu sagen gibt« – und noch weniger zu zeigen. So verlagert sich die Darstellung des Bergbaus auf den mit der fortschreitenden Automatisierung ständig wachsenden Förderturm. Er wird zum Wahrzeichen des Metiers und »vertritt alles, was unter ihm ist«.[167]

Die Verdichtung einer ganzen Industrie auf eine Ikone ist Teil eines semiotischen Prozesses, der die zusehends schwieriger abbildbare Arbeit metonymisch darstellt. Mit dem Aufkommen der von Mauern umgebenen Fabriken verschwindet schliesslich auch die traditionell über Tage geleistete Arbeit immer mehr aus dem Blickfeld der Allgemeinheit. Als Folge des Verlusts der Anschaulichkeit von Arbeit werden die Begriffe rund um die Arbeit unweigerlich abstrakter:

> Die Namen der Produktionsanlagen dringen noch über die Mauern: Hochofen, Kokerei, Stahlwerk. Aber eher als Worte und Wortvorstellungen, denn als Bilder und Bildvorstellungen. Die Produktionsanlagen verlieren ihre Anschaulichkeit.

Arbeit, so lautet die doppelte Konsequenz, ist im Zeitalter der Grossindustrie nicht mehr einfach abzufotografieren, ist nicht mehr auf den ersten, oberflächlichen Blick erfassbar. Dies zieht Konsequenzen für das allgemeine Verständnis der Arbeitsabläufe nach sich. Die Fotografie der Neuen Sachlichkeit kann als Symptom davon gelesen werden. Widmet sich diese Fotografie der Industrie, stellt sie nicht in erster Linie Arbeit dar – denn die dargestellten

167 Bernd und Hilla Becher konzentrieren sich in ihrem fotografischen Werk ausschliesslich auf diese ikonischen Bauten. Diese Fotografie dokumentiert die Fördertürme Farocki zufolge wie »verschiedene Exemplare einer Tierrasse, oder wie die Vielfalt eines Ausdrucks«.

Formen entziehen sich einem funktionalen Verständnis –, sondern sie kreiert eine Ästhetik des Erhabenen, in der das Leben zum Stillstand gekommen ist. Die Formen verweisen nicht mehr auf die Funktion des Dargestellten hin, sondern »verklären« diese in den Worten Brechts stets zu etwas Schönem:[168] Sie werden zu Ikonen, modernen Götzen stilisiert.

Das Bedürfnis nach einer visuellen Metonymie, einem »gültigen Bild«, anhand dessen sich beispielsweise eine Industrie darstellen lässt, ist Farocki zufolge ein universelles Phänomen, das sich ebenso in der Darstellung geschichtlicher Ergebnisse zeigt:

> Der Eisenstein versuchte, das gültige Bild der russischen Revolution herzustellen, und Spielberg hat sich sicher Mühe gegeben, das gültige Bild, das wir von der Vernichtung der Juden im Kopf behalten sollen, zu schaffen – aber das hat mit meiner Arbeit und meinem Interesse überhaupt nichts zu tun. Ich möchte überhaupt keine gültigen Bilder herstellen. Sondern vielleicht sogar das Gegenteil. Mir geht es viel eher um den Umgang mit Bildern, also dass man Bilder bedenkt, Bilder miteinander in Vergleich setzt, Bilder kritisiert, Bilder aufklärt, vielleicht mit anderen Bildern, vielleicht mit Texten.[169]

Das herausragende Merkmal ›gültiger Bilder‹ ist, dass sie den Komplex, für den sie stehen, nicht nur verklären, sondern jegliche Reflexion zum Stillstand bringen.

Zahlreiche Stellen in Farockis Werk laden wie diese kritische Sicht auf die Fotografie der Industrie dazu ein, einen Vergleich zur berühmten Passage in Brechts Dreigroschenprozess zu ziehen, der zufolge es die Aufgabe der Kunst sei, die »in die Funktionale« gerutschte »eigentliche Realität« sichtbar zu machen:[170] »Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute«[171], da durch die »einfache Wiederga-

---

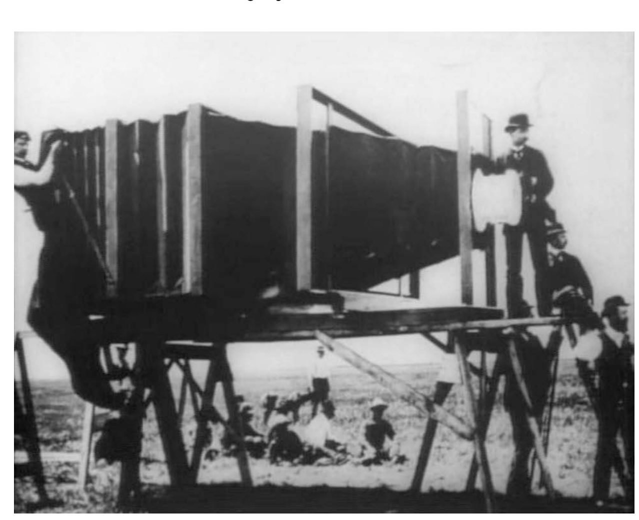
168 Benjamin, »Der Autor als Produzent«, 1991, 693.

169 Harun Farocki und Julia Rosch, TV-Interview zur Kunst der Vermittlung – aus den Archiven des filmvermittelnden Films, Bundeszentrale für politische Bildung, 2008.

170 Entsprechend zahlreich fallen denn auch die Vergleiche aus. Eine Auswahl: Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, 2002, 156; Thomas Elsaesser, »Political Filmmaking after Brecht: Farocki, for Example«, in *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, hg. Von Thomas Elsaesser (Amsterdam University Press, 2004), 143; Pantenburg, *Film als Theorie*, 2006, 156.

171 Vgl. Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenopernprozess*, hg. Von Werner Hecht, Schriften I: Brecht Werke: grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 21 (Berlin, Frankfurt a.M.: Aufbau-Verl., Suhrkamp, 1992), 469.

Abb. 5: Industrie und Fotografie (1979)



be der Realität« Parameter wie Arbeitsbedingungen und soziale Verhältnisse nicht erkennbar werden. Dazu bedarf es einer Verfremdung der gegebenen Realität: »Das ›Natürliche‹ mußte das Moment des Auffälligen bekommen«, sagt Brecht zur Wirkungsweise des epischen Theaters.[172] Dieses unterscheidet sich von Darstellungsformaten wie der Fotografie der Neuen Sachlichkeit dadurch, dass es »aus einer Stätte der Illusion« eine »Stätte der Erfahrung« machen will und so dem »geistigen Rauschgifthandel« der auf Identifikation und Selbstvergessenheit ausgelegten Unterhaltungsindustrie abschwört.[173]

Das erste bewegte Bild der Sendung kann hierfür als Beispiel dienen. Nach über zwanzig Minuten Standbildern folgt eine lange Kamerafahrt entlang einer Fabrikmauer, die frontal so abgefilmt wird, dass sie das gesamte Bild ausfüllt.[174] Während beinahe zwei Minuten ist nichts als eine sich ins Unendliche erstreckende Mauer zu sehen. Auf performative Weise wird so die Grenze der Fotografie aufgezeigt: Da eine Kamerafahrt entlang einer Mauer

172 Bertolt Brecht, »Vergnügungstheater oder Lehrtheater?«, in *Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 1*, Gesammelte Werke, Bd. 15 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973), 265.

173 Brecht, »Über experimentelles Theater«, 1973, 305.

174 Es handelt sich dabei um die selbe Aufnahme einer Mauer, die bereits in *Zwischen zwei Kriegen* Verwendung fanden.

deren Ausdehnung erfahrbar macht, verdeutlicht sie vor der statischen Fotografie die Unmöglichkeit der Überwindung und das damit verbundene Gefühl des Ausschlusses – sie markiert die Mauer unmissverständlich als Grenze.

Farocki mutmasst, dass der fotografische Blick, der »vom Blick eines Menschen ausgeht«, unter Umständen schlicht nicht der Skala der Grossindustrie gewachsen ist und sie deshalb nicht recht ins Bild zu rücken vermag:

> Vielleicht kann man die Industrie nur mit Bildern erfassen, die auch eine industrielle Größe haben, mit Bildern, die in keine Wohnung, an keine Wand, in keine Tasche, in kein Buch passen und auf keine Netzhaut.

Dass dieser Kommentar über das Bild von einer überdimensionalen Kamera aus den Anfängen der Fotografie gesprochen wird, zeigt die Ironie des Vorschlages. Die Darstellbarkeit in einen Zusammenhang mit der Grösse des Bildformates zu bringen, wäre ein absurdes Unterfangen, würde damit nicht ein anderes Ziel verfolgt. Farocki lenkt hier spielerisch die Aufmerksamkeit nochmals auf die medial bedingten Grenzen der Fotografie. Die Brecht'sche Funktionale lässt sich mit ihr allein kaum ergründen, denn ihr Wissen ist kein politisches:

> The limit of photographic knowledge of the world is that, while it can go ad conscience, it can, finally, never be ethical or political knowledge. The knowledge gained through still photographs will always be some kind of sentimentalism, whether cynical or humanist. It will be a knowledge at bargain prices – a semblance of knowledge, a semblance of wisdom; as the act of taking pictures is a semblance of appropriation, a semblance of rape.[175]

Entsprechend bedarf es aus materialistisch-aufklärerischer Perspektive der Problematisierung des Entstehungsprozesses einer Fotografie, sodass die reine Ästhetizität der Fotografie durch eine ethische oder politische Erzählung ergänzt werden kann.[176] Um einen neuen Blick auf die bestehenden Doku-

---

175 Susan Sontag, *On photography* (London: Penguin Books, 1977), 23f.

176 Dass sich Farocki Ende der 70er Jahre für den Unterschied von Fotografie und Film interessiert, mag in einem Zusammenhang mit den Vorbereitungen für seinen darauffolgenden Spielfilm *Etwas wird sichtbar* (1982) stehen, der sich einer Aufarbeitung der medialen, insbesondere fotografischen Rezeption des Vietnamkrieges widmet. Volker Pantenburgs Lektüre zufolge fordert Farocki in *Etwas wird sichtbar* »eine moralische Haltung gegenüber dem Bild, die dem repräsentativen Anspruch der Fotografie – ein Bild steht für eine politische Haltung – ebenso misstraut wie der vermeintlichen Evidenz – ein Bild steht für das, was es zeigt. Es gilt also, das Bild nicht als Antwort,

mente zu ermöglichen, setzt Farocki auf eine diskursiv-historische Situierung, die an der Fotografie weniger formale Eigenschaften, sondern sozialhistorische Entwicklungen durch entsprechende Montage und Kommentar zu bedenken geben will.

Er wehrt sich gegen einen Kunstbegriff, der gänzlich unkritisch auf einer »amorous relation« fusst, wie Sontag sagt, »on how something looks«.[177] »Understanding«, meint Sontag, ist stets »based on how it functions«.[178] Die Funktion wiederum lässt sich nur in einem erzählerischen Medium wiedergeben: »Functioning takes place in time, and must be explained in time. Only that which narrates can make us understand.«[179]

Die Erzählung von *Industrie und Fotografie* inkorporiert die Fotografie ins Medium des Films jedoch nicht allein mit dem Ziel, die Funktion des Dargestellten zu erläutern. Die dabei erprobte Form hält der Autotelie der Neuen Sachlichkeit nicht einfach ihr Gegenteil entgegen. Vielmehr wird sie zu einer performativen, ästhetischen Kritik, die auf die Grenzen fotografischer Darstellbarkeit ebenso wie auf die visuellen Implikationen historischer Entwicklungen und auf die sich daraus ergebenden Fallstricke visueller Semiotisierung aufmerksam machen will. Dazu muss sie sich eine eigene Form suchen, die den Verzicht am ästhetischen Wohlgefallen nicht einfach mit narrativer Stringenz aufzuheben versucht.

Die Sendung nimmt die Gegenüberstellung von Fotografie und Industrie über weite Strecken zum Anlass, um mäandrierend mal über Arbeitsbedingungen in Kohleschächten zu sprechen, mal technische Entwicklungen auf dem Gebiet des Bergbaus und der Eisenindustrie zu referieren oder technische Abläufe wie die Herstellung von Koks oder den Aufbau und die Funktionsweise eines Hochofens zu erläutern – immer am Beispiel entsprechender Fotografien. Die medienkritischen Reflexionen sind eingelassen in ein Gefüge solch dokumentarisch-didaktischer Abschnitte, sodass die Sendung gleichzeitig mehrere Rezeptionsmodi zulässt. Ein an der technischen Entwicklung der Kohle- und Eisenindustrie interessiertes Publikum kann sich die Sendung ebenso mit Gewinn ansehen wie ein Medienwissenschaftler.

---

sondern als Frage aufzufassen, deren Kontexte und Interessen rekonstruiert werden müssen. Die Fotografie führt einen zeitlichen und subjektiven Index mit sich. Sie definiert sich durch einen Abstand zum Betrachter, dessen Implikationen in der Lektüre nachgegangen werden muss.« Pantenburg, *Film als Theorie*, 2006, 216.

177 Sontag, *On photography*, 1977, 23.

178 Sontag, 23.

179 Sontag, 23f.

Mit Blick auf die letzte Szene der Sendung, die aus einer fast dreiminütigen, aus einem Auto gefilmten Kamerafahrt durch ein Industriegebiet besteht, liesse sich vielleicht behaupten, dass Farocki hier ein konstellatives Verfahren ausprobiert. Die Industrie wird zum Schluss mit einem »gigantischen Organismus« verglichen, »dessen einzelne Glieder nicht mehr auf einmal zu überblicken sind, der sich selbst nicht mehr überblickt, aber im Zusammenhang seiner Teile mit traumwandlerischer Präzision funktioniert«. Die Funktion von Farockis Darstellungsform besteht nicht darin, die komplexen Abläufe lesbar zu machen. Sie zeigt stattdessen auf, wie die komplexen Abläufe das Fassungsvermögen eines Bildes übersteigen und wie sie sich nur unzureichend in die Form einer linearen Erzählung übertragen liessen. Dies wären die Elemente einer Ikone. Die Funktion einer Konstellation hingegen lässt sich nicht in ein ikonisches Bild kondensieren:

> Ich würde gern die Bilder anstrengen, ich würde gerne den Bildern so viel aufladen, dass sie in die Knie gehen. Sie damit achten. Sie achten, indem sie überfordert werden. Und nicht achten, indem sie idealisiert, vergöttert oder idolisiert werden.[180]

Weicher Gegenschuss

An dieser Stelle wird es notwendig, einen Sprung in Farockis Werk zu machen. Über zwei Jahrzehnte nach *Industrie und Fotografie* (1979) unternimmt er mit der Doppelkanal-Installation *Gegen-Musik* (2004) nämlich nochmals den Versuch, ein unüberschaubares System ins Bild zu rücken. Die für eine Ausstellung in Lille entstandene Arbeit nimmt sich vor, eine Stadt des 21. Jahrhunderts zu porträtieren. Wie *Industrie und Fotografie* geschieht dies in der Auseinandersetzung mit und in Abgrenzung zu bekannten Darstellungsformen: *Gegen-Musik* bezieht sich auf Dziga Vertovs *Der Mann mit der Kamera* (1929) und Walter Ruttmanns *Berlin – die Symphonie einer Grossstadt*. John Grierson – der ›Vater des Dokumentarfilms‹ – nannte diese Meilensteine des avantgardistischen Dokumentarfilms Sinfoniefilme, da sie durch ihre Komposition von Bildern unweigerlich das Gefühl eines visuellen Rhythmus hervorrufen.[181]

---

180 HARUN FAROCKI – ZWEIMAL, R: Ingo Kratisch/Lothar Schuster (D 2019), 32min.

181 Vgl. John Grierson, »First Principles of Documentary (1932)«, in *Nonfiction Film: Theory and Criticism*, hg. von Richard Meran Barsam (Dutton, 1976), 24.

Béla Balázs beispielsweise sprach dem Rhythmus von Ruttmanns Bildern eine Unabhängigkeit zu, die neben der Begrifflichkeit des Inhalts eine eigene Bedeutungsdimension entfacht:

> These features are simply a medium for the rhythm; they are no longer filmed objects, but carriers of light and shadow, form and movement. The visual music of the montage is played out here in a sphere of its own that runs parallel to the conceptual nature of the content.[182]

Grierson stufte diese ästhetische Vereinnahmung als gefährlich ein, da sie durch ihre mitreissende Darstellung kraftvoller Maschinen und deren agile Rhythmisierung von der sozialen Verelendung der Arbeiter ablenke:

> They capture the eye and impress the mind in the same way as a tattoo or a military parade might do. But by their concentration on mass and movement, they tend to avoid the larger creative job. What more attractive (for a man of visual taste) than to swing wheels and pistons about in ding-dong description of a machine, when he has little to say about the man who tends it and still less to say about the tin-pan product it spills?[183]

Gegen-Musik, das lässt der Titel bereits erahnen, versucht mit denselben Mitteln einen gegenteiligen Effekt zu generieren. Die Stadt soll nicht im Fluss eines musikalischen Rhythmus verklärt werden. Vielmehr nimmt sich Farocki vor, die tatsächliche ›Musik‹ respektive die Kakophonie, das kompositorische Prinzip einer Stadt des 21. Jahrhunderts, sicht- und hörbar zu machen und diese Suche nach einer ästhetischen Repräsentation konstitutiv an ein ethisches Denken zu knüpfen.

Der französische Originaltitel *Contre-Chant* macht seinem Klang nach aufmerksam auf eine Eigenheit der operativen Bilder, aus denen der Film hauptsächlich montiert ist: *Contre-Chant* ist ein Homophon des französischen ›contrechamp‹, Gegenschuss. Die verwendeten Bilder stammen zum grossen Teil von Überwachungskameras, deren ›stream‹ kontinuierlich ist und keinen Gegenschuss kennt. Es fehlt ihnen der Blick in die andere Richtung, also überall dorthin, wo die Bilder technisch und – in Ausnahmefällen – von der Netzhaut eines Menschen aufgenommen werden. Mit anderen Worten: Es fehlt

---

182 Béla Balázs und Erica Carter, *Béla Balázs. Early Film Theory: »Visible man« and »The spirit of film«.* (New York: Berghahn Books, 2010), 129.

183 Grierson, »First Principles of Documentary (1932)«, 1976, 26.

ihnen der kritische Blick zurück in die Überwachungszentralen, es fehlt an Gegenbildern einer zusehends überwachten und kontrollierten Gesellschaft.

Dass Farocki den Gegenschuss als eine kritische Instanz anführt, ist vermutlich eine ironische Drehung des Umstandes, dass er der Schuss-Gegenschuss-Montage einst höchst skeptisch gegenüberstand. Wie im Titel des 1981 in der *Filmkritik* veröffentlichten Essays *Schuss-Gegenschuss: Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film* bereits anklingt, handelt es sich dabei um nichts Geringeres als das bestimmende formale Werkzeug des kommerziellen Films.

»Schuß-Gegenschuß, das heißt: es gibt ein Bild von etwas zu sehen, und danach ein Bild vom Gegenüber.«[184] Es handelt sich, in anderen Worten, um die filmische Form, mit der im Wesentlichen dialogische Situationen inszeniert werden. Durch ihre enorme Popularität im klassischen narrativen Kino hatten ihre technischen Eigenschaften eine entscheidende Auswirkung auf die Sehgewohnheiten in audiovisuellen Medien.

Historisch gesehen taucht der Schuss-Gegenschuss nicht einfach mit der Entstehung des Films auf. Wie bei allen filmischen Ausdrücken handelt es sich dabei um eine Konvention, die, ähnlich der Grammatik einer Sprache, gewachsen ist. In einem kurzen Video mit dem Titel *Zur Bauweise des Films bei Griffith* (2006) analysiert Farocki den Übergang von der statischen, am Theater orientierten Kameraperspektive zu einem der frühen Beispiele von Schuss-Gegenschuss in dem 1916 erschienenen Stummfilm *Intolerance*. Im Kontrast zu den populären Tableau-Filmen der Zeit tritt die Funktion des Gegenschusses umso deutlicher hervor. Er ermöglicht die Etablierung einer personifizierten Perspektive und erleichtert die visuelle Darstellung einer dialogischen Situation. Das Hauptmerkmal des Schuss-Gegenschusses besteht darin, den Blick der Kamera zu subjektivieren und damit die emotionale Bindung des Zuschauers mit einer Filmfigur zu vertiefen.

Je mehr er Verwendung fand, desto mehr gewann er an Autorität. Diese wirkt heute so stark, dass er selbst in seiner Abwesenheit die Rezeption leitet:[185] Ohne ihn wirken Filme rasch amateurhaft und es erfordert viel Engagement, eine Szene alternativ, etwa durch eine Plansequenz zu inszenie-

---

184 Harun Farocki, »Schuss-Gegenschuss: Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film (1981)«, in *Nachdruck: Texte = Imprint: writings*, hg. von Susanne Gaensheimer (Berlin: Vorwerk 8, 2001), 87.

185 Vgl. Farocki, »Schuss-Gegenschuss: Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film (1981)«, 2001, 97.

ren.[186] So verwundert es kaum, dass kritische Filmemacher der Popularität und Autorität des Schuss-Gegenschusses im Nachkriegskino misstrauisch gegenüberstanden. Ab den 60er Jahren bildete sich in den Reihen des Autorfilms in Frankreich und bei Vertretern des Neuen Deutschen Films Widerstand. Farocki ging nie so weit, die Dominanz des Gegenschusses wie Godard als faschistoid zu bezeichnen – im Sinne einer Brecht'schen Identifikationsskepsis untersagte aber auch er sich diese Form zuweilen radikal.[187]

Eine weitere Funktion des Schuss-Gegenschusses liegt in der Möglichkeit, sehr verschiedene Bilder miteinander zu verbinden:

> In jedem Cutterhandbüchlein steht, wie schwer es ist, Bilder, die in Gegenstand, Komposition und Einstellungsgröße (Kadrage, Kadrierung) einander sehr ähnlich sind, aneinanderzusetzen. Das Auge wird immer Fehler bemerken, Brüche; besser, man spricht erst von dem einen und dann von dem anderen statt von dem anderen im einen. Es muß eine große Veränderung geben, so daß das zuschauende Auge sich zuerst neu zurechtfinden muß, bevor es das neue Bild zuordnet und die Qualität der Zuordnung überprüfen kann.[188]

In der Grammatik des Films hat der Gegenschuss eine Herrschaft ins Leben gerufen, die im Widerspruch zu seiner wortwörtlichen Bedeutung steht: ein Bild, das einem anderen entgegengestellt wird. Tatsächlich wird der Gegenschuss dazu verwendet, die unterschiedlichsten Bilder zusammenzufügen. Anstatt zu kontern, kaschiert er. Er verschleiert das Nebeneinander zweier Bilder, statt dieses sichtbar zu machen. Deshalb stellt er das Herzstück des

---

186 Zur Plansequenz: »While analytical montage only calls for him [the spectator] to follow his guide, to let his attention follow along smoothly with that of the director who will choose what he should see, here he is called upon to exercise at least a minimum of personal choice. It is from his attention and his will that the meaning of the image in part derives.« André Bazin, *What Is Cinema?* (Oakland: University of California Press, 2005), 36.

187 *NICHT löschbares Feuer* (1969) wurde beispielsweise ausschliesslich in der »Amerikanischen Einstellung oder sogar aus noch größerer Entfernung gefilmt, um bei den Dialogen Schuß-Gegenschuß-Sequenzen zu vermeiden« (Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, 2002, 92). Auch zu *Zwischen Zwei Kriegen* bemerkt Farocki, dass dieser »bis auf einige Ausnahmen keine Schuß-Gegenschuß-Sequenz« aufweist. Baumgärtel und Farocki, »Aus Gesprächen«, 2002, 207.

188 Farocki, »Schuss-Gegenschuss: Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film (1981)«, 2001, 87f.

Continuity Editing, des unsichtbaren Schnitts dar. Der Gegenschuss wird zugunsten der immersiven Erfahrung des Betrachters selbst unsichtbar – im Gegensatz zur Montage, die die Verbindung von Bildern sichtbar macht.[189]

Farockis Opposition gegen den Schuss-Gegenschuss markiert auf formaler Ebene den Willen nach einem alternativen Ausdruck, nach Gegenbildern, denen die Potenz eigen ist, dem visuellen Status quo widersprechen zu können und so die zugrundeliegende Grammatik des Films sichtbar zu machen. Dafür bedarf es einer Darstellungsweise, die nicht nur den semantischen Gehalt eines Bildes verfremdet. Vielmehr muss durch die Form der Präsentation die Rezeption von Medien – das Sehen selbst – entwöhnt werden.

Diese Entwöhnung geschieht in *Gegen-Musik* nicht mit tatsächlichen Schuss-Gegenschuss-Montagen, sondern mit einer von Farocki seit Mitte der 90er Jahre in seinen Installationen prominent angewandten ›weichen Montage‹.[190] Grundsätzlich zeichnet sich diese durch zwei – oder mehrere – horizontal nebeneinander projizierte Bilder aus, sodass die Montage Einfluss nicht mehr nur auf die Sequenz, also die Zeit, ausübt, sondern eine räumliche Dimension dazugewinnt. Durch die Multiplikation der möglichen Blickbeziehungen treten die Bilder eher in eine »general relatedness, rather than a strict opposition or equation« zueinander.[191] Die weiche Montage »does not predetermine how the two images are to be connected; we must build up the associations ourselves in an ongoing way as the film unfolds.«[192] In dieser potentiellen Interpretationsoffenheit liegt die Weichheit der Montage.

Indem zwei Bilder kommentarlos nebeneinandergesetzt werden, entfacht sich an ihnen unweigerlich das Bedürfnis zum Vergleich. Darüber, wie die weiche Montage den Vergleich als epistemisches Werkzeug funktionalisiert, wird im nächsten Kapitel ausführlich gehandelt werden. Hier geht es zunächst um die Frage, inwiefern das Nebeneinander der Bilder ästhetische Kritik äussert, sprich: den im Gegenschuss enthaltenen, aber durch die Schuss-Gegenschuss-Montage nicht aufgelösten kritischen Moment herausfordert.

Ein Beispiel dafür findet sich in einer Bildabfolge, in der Farocki die ereignislose Arbeit eines Zuglotsen mit Vertovs Darstellung des Zuges als Attraktion kontrastiert. Das eine Bild zeigt die ausdruckslosen Gesichter von

---

189 Vgl. Farocki, 109.

190 Zur Entstehung vgl. Kapitel: *Weiche Montage*.

191 Vgl. Silverman und Farocki, »In Her Place. Number Two/Numéro deux (1975)«, 1998, nicht nummeriert.

192 Vgl. Silverman und Farocki, nicht nummeriert.

Menschen, die in Bildschirme starren. »Der Stadt-Verkehr ist wenig dramatisch«, heisst es in einem Zwischentitel. Im Bild daneben wird eine besonders hektische Montage Vertovs eingespielt. Der Zug rast – kurz vor dem Entgleisen, wie es durch die bewegten Kamerabilder scheint – auf den Schienen dahin, während eine Frau sich aufreizend ankleidet. Die Bilder sind mit einer entsprechend treibenden Musik unterlegt.

Abb. 6: Gegen-Musik (2004)



In Farockis Montage entsteht zwischen den horizontal angeordneten Bildern eine neue Form des Schuss-Gegenschusses: Der Zuglotse scheint die Züge zu betrachten, die im anderen Bild außer Kontrolle geraten. Und er schaut, anscheinend aus Respekt, kurz vom Monitor weg, als die Frau ihre Strümpfe anzieht – nur um einen Moment danach umso genauer hinzuschauen. Die Komik erwächst aus dem absurden Energiegefälle zwischen den Aufnahmen, die zwei Facetten der Eisenbahn und die Entwicklung der Technik zur Darstellung bringen. Je weniger die Stadt des 21. Jahrhunderts von manuellen und mechanischen Prozessen gesteuert wird, desto schwieriger wird es, diese überhaupt sichtbar zu machen. Das »leichtabbildbare mechanische Zeitalter« hatte, wie Farocki bereits in einem Text 1978 feststellte, mit dem Aufkommen des Films »gerade geendigt«.[193] Die Eisenbahn wurde vom Film »emphatisch begrüsst«, da sie Mechanik und Bewegung noch offen und unmittelbar zur Schau stellte. Die Gegenüberstellung der banalen Arbeit eines gegenwärtigen Zuglotsen mit den energiegeladenen Bildern Vertovs zeigt auf, wie die

193 Harun Farocki, »Notizen zu Alfred Sohn-Rethel, Franz Jung und anderen (1978)«, in *Ich habe genug! Texte 1976-1985*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2019), 187, Zuerst erschienen in: Filmkritik, Nr. 263, November 1978, 684-606.

Darstellung des Bahnverkehrs im 21. Jahrhundert notwendig anders ausfallen muss. Dass Farocki den Bahnverkehr metonymisch durch die Arbeit eines Zuglotsen ins Bild rückt, weist unmissverständlich auf die Notwendigkeit der Kontrolle über die Technologien hin, die unseren Alltag programmieren. Und es ist zugleich eine Antwort auf Griersons Bedenken, wonach die ästhetisch vereinnahmenden Bilder vor allem vom sozialen Elend ablenkten, das in gleichem Masse wie die berauschende Geschwindigkeit mit der industriellen Revolution Einzug hielt.[194]

Durch die Kontrastierung von Vertovs euphorischer Eisenbahninszenierung mit dem »wenig dramatischen« Alltag eines Zuglotsen, wie es in einem Zwischentitel heisst, scheinen sich die Wirkungsweisen der beiden Darstellungsmodi gegenseitig zu kommentieren. Es wird hier, wenn man so will, jener kritische Gegenschuss eingelöst, der im französischen Titel der Installation anklingt.

Zwei Bilder können jedoch nicht nur in Kontrast zueinander gesetzt werden, sie können einander auch bestätigen, indem sie für eine gewisse Dauer exakt dasselbe zeigen. Kurz darauf folgt eine entsprechende Montage. Während auf der einen Seite Vertovs analoge Kamera aufgebaut wird, zeigt die gegenüberliegende Seite Bilder einer Eisenbahnsimulation. Sobald die analoge Kamera auf die Seite der computergenerierten Bilder gedreht wird, gerät die weiche Montage scheinbar außer Kontrolle. Für einige Sekunden übernimmt sie auf beiden Kanälen die hektische Dramatisierung von Vertov. Links und rechts erscheinen exakt dieselben Bilder. Plötzlich tritt die Gewaltsamkeit einer Montage zu Tage, die in der gegenwärtigen Medienlandschaft längst nicht mehr für Aufsehen sorgt.[195] Alleine durch die Multiplikation der Bilder stei-

194 Grierson, »First Principles of Documentary (1932)«, 1976, 26. Dies könnte auch in einem allgemeineren Sinne für die essayistische Praxis Farockis und die Ansprüche, die Grierson in seinem Text an den Dokumentarfilm stellt, geltend gemacht werden. Vgl. dazu: Alter, *The essay film after fact and fiction*, 2018, 43.

195 1930 machte Balázs einen Wandel im Sehvermögen zur Bedingung, die russischen Montagefilme überhaupt rezipieren zu können: »it has now proved possible to accelerate the pace of rapid cuts until it becomes the swirling montage popular with Russian filmmakers. The precondition of this has been our new capacity to perceive these brief images as they fly past in the fraction of a second. Ten years ago our eyes would have been unable to grasp the Russians' feverish rapid-cut montage. It would simply have passed us by in a blurred grey strip. But we have now learned to see more quickly.« Balázs und Carter, *Béla Balázs*, 2010, 129.

gert sich der Effekt der Dramatisierung derart, dass sich die Form als solche zu erkennen gibt und damit die Kraft der Montage selbst sichtbar wird.

Immer wieder drückte Farocki seine Bewunderung für die Pop Art und ihre einfachen Vervielfältigungen aus.[196] Insbesondere Warhols simple Verdoppelungen übten einen »schwindelerregenden« Effekt auf ihn aus.[197] Die Wahrnehmung wird hier für kurze Zeit von einer unmittelbaren sensorischen Empfindung – einer Überforderung – geleitet, wodurch ihr eine andere epistemische Kraft zuteilwird als bei der Rezeption gewohnter Bilderabfolgen. Die Verfremdung einer Sehgewohnheit durch die Übertreibung einer doppelten Attraktionsmontage zielt zwar auf einen Affekt ab, nutzt diesen jedoch wiederum als kritisches Werkzeug. Erst durch die Verfremdung der Übertreibung lässt sich die Wirkungsweise einer Montage erkennen. Farocki setzt hier in die Praxis um, was er an der theoretischen Position etwa von Enno Patalas während der Hochblüte der Studentenbewegung so bewunderte: »Es galt, die Verfremdung von Brecht und die von Warhol zusammenzudenken. Nicht zu versöhnen, eher absichtsvoll durcheinanderzuwerfen.«[198]

Résumé

An Farockis politischer Kritik im Medium des Films lässt sich in den 70er Jahren eine allmähliche Hinwendung von agitatorischen zu essayistischen Verfahren beobachten. Konstitutiv für den beobachteten Wandel ist das eingangs beschriebene Oszillieren zwischen einer Kritik, die sich gegen den medialen Status quo wehrt und im dadurch angestossenen Reflexionsprozess auch die eigene Vermittlungspraxis einbezieht. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt mehr und mehr die Realität der Repräsentation anstatt die Repräsentation der Realität.[199]

Die Epistemik dieser medienkritischen Arbeiten liegt im Aufdecken des geleiteten Blicks – oder mit Foucault gesprochen, in der Desubjugation von

---

196 Vgl. Farocki, Kriest, und Aurich, »Werkstattgespräch mit Harun Farocki«, 1998, 346.

197 Harun Farocki, »Quereinfluss/Weiche Montage«, in *Brecht plus minus Film: Filme, Bilder, Bildbetrachtungen*, hg. von Thomas Martin (Berlin: Theater der Zeit, 2004), 119.

198 Harun Farocki, »Subjekt X zu Objekt Y«, in *Jungle World*, Nr. 49 (2000): nicht nummeriert.

199 Mit Dieter Mersch gesprochen handelt es sich hierbei um jenen posthermeneutischen Chiasmus, der den springenden Punkt nichtpropositional ›denkender‹ Kunst zum Ausdruck bringt. Vgl. Pantenburg, *Film als Theorie*, 2006, 76 & 208.

einer sich im Ästhetischen fortführenden Machtstruktur. Sie zielt aufs Erkennbarmachen der medialen Praktiken, mittels derer sich eine Ideologie festigt. Farocki setzt sich damit ein Ziel, das nur durch Umwege respektive Übertragungen ins Bild zu setzen ist. Denn die Prägung audiovisueller Inhalte und deren Produktionsverhältnisse durch die epistemische Vorherrschaft des Wortes lässt sich nicht einfach behaupten, ohne Gefahr zu laufen, die eigene Kritik wiederum auf der kritisierten Struktur abzustellen.

Entsprechend ist es kaum Zufall, dass die prominenten Vertreterinnen und Vertreter des Essayfilms des späten 20. Jahrhunderts Teil der Studentenbewegung waren oder diese entscheidend mitgeprägt haben. Bestes Beispiel dafür ist der 1967 im Kollektiv realisierte Film *Loin du Vietnam*, an dem unter anderem Jean-Luc Godard, Chris Marker, Agnes Varda, Joris Ivens und Alain Resnais mitarbeiteten. Politische Agitation, die Auflehnung gegen den gesellschaftlichen und politischen Status quo lässt sich bei diesen Auteurs nicht trennen von der Notwendigkeit, ihr Medium neu zu denken.

Als eifriger Rezipient materialistischer Gesellschafts- und Brecht'scher Kunsttheorie drängte sich in den frühen 70er Jahren in dem politisch geladenen Umfeld der Studentenbewegung für Farocki die künstlerische Praxis als Werkzeug zur gesellschaftlichen Einflussnahme auf. Paradoxerweise entwickelte sich diese Praxis weniger aus eigenen Erfahrungen in der Produktion von Filmen oder Sendungen, sondern aus der Lektüre theoretischer Schriften. Die Gefahr eines solchen Vorgehens ist die »Reduzierung Brechts auf ein Repertoire«, aus dem im schlechtesten Fall ein »unbrechtscher Formalismus« erwächst, wie Thomas Elsaesser die Kritik gegenüber den avantgardistischen Filmemachern der 70er Jahre zusammenfasst.[200] Aus dieser Perspektive scheint es kaum verwunderlich, dass die frühen Adaptionen für das Fernsehen respektive die Leinwand eigenen Aussagen Farockis zufolge Versuche waren, die hinter ihrem bei Brecht formulierten Anspruch zurückblieben.[201] Auch Helmut Färber betont die Notwendigkeit praktischer Versuche, um die

---

200 Thomas Elsaesser, »›Mit diesen Bildern hat es angefangen‹. Anmerkungen zum politischen Film nach Brecht: Das Beispiel Harun Farocki«, in *Der Ärger mit den Bildern: die Filme von Harun Farocki*, hg. von Rolf Aurich (Konstanz: UVK Medien, 1998), 123.
In einem Gespräch mit Heiner Müller geht Farocki gar noch weiter: »Bei Godard wie bei Brecht kommt es mir so vor, als hätten sie nur eine Methode proklamiert, aber noch nicht angefangen, mit ihr zu arbeiten.« Heiner Müller, »Gespräch mit Harun Farocki«, in *Rotwelsch*, Merve (Berlin: Merve Verlag, 1982), 135.

201 Harun Farocki, »Einfühlung«, in *100 Jahre Hebbel-Theater: angewandtes Theaterlexikon nach Gustav Freytag*, hg. von Christiane Kühl (Berlin: Hebbel-Theater, 2008), 22.

nötige Distanz zu den bei Brecht und Marx erlesenen theoretischen Idealen zu entwickeln:

> Um hineinzukommen in diese seine Erforschung des Gebrauchs der technischen Bilder mit dem Mittel der technischen Bilder, mußte Farocki sich von den brechtschen Lehrstück-Modellen lösen, und von deren – gespielter? – Zuversicht.[202]

In den 70er Jahren entwickelt Farocki einen ethischen Anspruch, der sich nicht von einer Ideologie instrumentalisieren lassen will. Der aktivistische Impetus einer gesellschaftlichen Veränderung wird dadurch nicht negiert, sondern wird in neuen Vermittlungspraktiken aufgehoben, die sich letztlich von einer linken Dogmatik zugunsten einer kritischen Medienreflexion mehr und mehr emanzipieren.

Beim Kritisieren behält Farocki stets eine ästhetische Dimension im Blick. Immer wieder zeigt er auf, wie konkrete Produktionsumstände ästhetische Konsequenzen nach sich ziehen. Seine Kritik konstituiert sich aus einer eigentümlichen Verquickung praktischer sozial-ökonomischer Erfahrungen und einer Reflexion ihrer entsprechenden ästhetischen Manifestierung. Im Nachzeichnen dieses Prozesses wird augenfällig, dass sich die anfänglich vor allem an der Relation von Bild und Sprache aufhaltende Kritik mehr und mehr zu einer Kritik an Bilderregimen ausdehnt, deren Erkenntnisse nicht einfach auf der Tonspur nachzuhören sind.

Die zugrundeliegende Beobachtung ist dabei, dass der Essay als eminent aufklärerische Form mit seiner Skepsis gegenüber jedweder Form einer tradierten Doxa sowohl eine mediale Selbstreflexion freisetzt als auch eine Einfühlung in den behandelten Gegenstand zeitigt. Denn dieser soll nicht mittels einer bereits im Vorhinein festgelegten Lehrmeinung aufgeschlossen werden. Vielmehr muss sich die Methode, die Weise der Darstellung immer wieder von Neuem aus der jeweiligen Beschäftigung mit dem Gegenstand ableiten. Diese Weise, sich einem Gegenstand zu nähern, fordert ein im Vergleich zu konventionellen Filmproduktionen neues Verständnis der Autorfigur. Diese verfügt nicht über einen Gegenstand, sondern zeichnet sich durch eine Zurückhaltung und Bescheidenheit aus, die sich gleichzeitig als manipulierende Kraft zu erkennen geben will. Die Implikationen des sich dabei abzeichnenden Wandels in der Filmproduktion reichen von der Art und Weise, wie zu-

202 Helmut Färber, »Etwas wird sichtbar«, in *Cargo*, 2015, 51.

sammengearbeitet wird, bis zur Destabilisierung medialer Gepflogenheiten industriell produzierter Bilder in Kino und Rundfunk.

Die Nobilitierung der kritischen Epistemik des Bildes im audiovisuellen Essay ergibt sich aus dem essayistischen Impetus der medialen Selbstreflexion, und sie fordert in materialistischer Manier sogleich eine adäquate Praxis. Farockis Werk ist geprägt von der Balance zwischen den Polen einer reflexiven Introspektion und einer Einfühlung in den behandelten Gegenstand. In seinen Arbeiten reihen sich medientheoretische Reflexionen neben ausschweifende Digressionen in potentiell jedes Thema, an dem sich menschliche Arbeit vergegenwärtigt. Thema und Interesse sind stets gedoppelt: Ethik und Ästhetik sind, mit einem Wort Wittgensteins, eins.

Vergleichen

Im Kapitel zur Agitation wurde bereits die zentrale Stellung didaktischer Methodik erwähnt, die die Poetik der Lehrfilme Ende der 60er Jahre prägte. Es galt, marxistische Inhalte auf möglichst eindringliche Art und Weise ans Publikum zu bringen. Didaktische Modelle stellen einen wesentlichen Aspekt nicht nur von Farockis frühem Filmschaffen dar, sondern bilden die Negativfolie für die experimentellen Filmformen der 70er Jahre im Kontext des Neuen Deutschen Films und auch der Nouvelle Vague, die sich von jeglicher Dogmatik freisagten. Bezeichnend für die Agitation war der Wille nach Systematisierung, die Ausarbeitung von strikten (Regel-)Poetiken und der Glaube an den Nutzen einer methodenbasierten Filmpraxis. Angesichts der zentralen Stellung, die didaktische Modelle für Farocki zu Beginn seiner Karriere einnahmen, lohnt sich eine konsequente Aufarbeitung dieses Hangs zur »programmatischen Hässlichkeit«, wie es Farocki aus der Distanz dreier Jahrzehnte benannte.[1] Denn die Reflexion agitatorischer Praktiken hält eine entscheidende Erkenntnis bereit: »Eine Rebellion ist keine leichte Sache, wer die herkömmliche Ordnung verwirft, ist schnell versucht, sich eine neue, noch regelhaftere zu zimmern.«[2]

Sein essayistisches Filmschaffen, das als Gegenreaktion auf die Methodik der Lehrfilme verstanden werden kann, stellt aber nicht einfach eine Kehrtwende zur dogmatischen Vermittlung von Inhalten und der damit verbundenen ideologischen Bewertung von Kunst dar. Vielmehr lassen sich in Farockis Filmpraxis Konstanten beobachten, die zweifelsfrei auf den programmatischen Lehrfilm zurückzuführen sind. Mit der Fokussierung auf den Vergleich wird in diesem Kapitel der Versuch unternommen, den Finger auf jene Technik zu legen, die die frühe Filmpraxis sowohl mit einer essayistischen

1 Farocki, Kriest, und Aurich, »Werkstattgespräch mit Harun Farocki«, 1998, 336.

2 Farocki, »Lerne das Einfachste!«, 2010, 311f.

verbindet – als auch trennt. Denn der Vergleich erfährt im Laufe von Farockis Schaffen eine erstaunliche Entwicklung. Es wird also notwendig, diese grundlegende Operation im Repertoire der Erkenntnistechniken selbst einem Vergleich zu unterziehen: Erst im Vergleich unterschiedlicher Vergleichsmodi innerhalb Farockis Werk kann die besondere Bedeutung dieser basalen Operation für den Essay herausgearbeitet werden.[3]

Lehrfilme

In dem 1969 erschienenen Aufsatz *Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren* weist Farocki bereits darauf hin, dass sich die linke Agitation vom hierarchischen »Lehrer-Schüler-Schema« verabschieden muss, wenn sie sich an selbständig agierende, selbsttätig lernende Akteure wenden will.[4] Bereits Ende der 60er Jahre erklärte er es zum Ziel seiner filmischen Praxis, die »beschränkte« und »lizensierte selbsttätigkeit« der bürgerlichen Didaktik »zu einer selbstgewählten [zu] machen«, indem die Lernenden nicht nur in der Lage sein sollen, »einen produktionsprozess zu überschauen«, sondern auch die »zusammenhänge von produktionsprozess und gesellschaft«.[5] Die Selbsttätigkeit wird den jungen Marxisten gleichbedeutend mit dem Ausgang aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit, da sie »potentiell dazu befähigt, die produktionsverhältnisse umzuwälzen«.[6] In seinem Essay unterscheidet Farocki entsprechend die linke Agitation explizit von agitatorischen Bemühungen anderer politischer Lager, da sie selbst nicht Gefahr laufen darf, sich durch undurchsichtige Methoden einem Dogmatismus anzunähern.[7] Solche Agitation wird zur »bewußtseinstechnik«,[8] deren Ziel es »niemals sein [kann], jemanden einfach zu etwas zu bringen. Sie muß zugleich über ihre Methoden aufklären.«[9]

3 Folgender Aufsatz stellt einen Überblick und Kondensierung der in diesem Kapitel verfolgten Argumentation dar: Aurel Sieber, »Das Vergleichen vergleichen. Harun Farockis essayistische Filmpraxis«, in *figurationen*, Nr. 01, 2020, 85-105.

4 Farocki, »Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren (1969)«, 2018, 68.

5 Farocki, 72. (vgl. Kapitel: *Kritik der Produktionsverhältnisse: Agitation*)

6 Farocki, 72.

7 Vgl. Farocki, 68.

8 Farocki, 75.

9 Farocki, »›Minimale Variation‹ und ›semantische Generalisation‹ (1969)«, 2018, 86.

Dass sich die Selbsttätigkeit als Desiderat auch in Farockis Lehre in den kommenden Jahrzehnten erhalten wird, bestätigt Volker Pantenburg in einem Artikel über Farockis Lehrtätigkeit an der dffb. Darin hebt er hervor, wie Farocki darauf erpicht war, die »Lehre als Produktion« zu gestalten:

> Der Idee von Lehre als Distribution (d. i. der Handel von Wissen als Informationswaren) stellt er die Vorstellung des Unterrichts als Produktion (d. i. die Herstellung von prozesshaftem Erkennen) gegenüber.[10]

Damit reiht sich Farocki nahtlos in den Kanon einer konstruktivistischen Lernpsychologie ein. Pantenburg legt in seinem Artikel ein erstaunliches Dokument vor, das Farocki Ende der 70er Jahre begleitend zu einer seiner Lehrveranstaltungen abgefasst haben muss. Unter dem programmatischen Titel *Was ich machen will* artikuliert er mit aller Schärfe »die Grundlagen seines didaktischen (oder, wenn man so will, antididaktischen) Programms«.[11] Dabei geht es nicht um die Vervielfältigung bereits bestehender Inhalte, sondern ums Erarbeiten eigener Einsichten: Wissen soll nicht einfach weitergereicht, sondern dessen Produktion erlernt werden. Dies geschieht mit dem erklärten Ziel, in seinen Veranstaltungen keine »Kulturberufler« auszubilden, die mit Wissen handeln wie »Dealer: Leute, die wissen, wos was billiger gibt, es verdünnen und teurer weitergeben.«[12]

Es entlädt sich in dieser Formulierung Farockis Verachtung gegenüber vermeintlich demokratischen Lehr- und Vermittlungspraktiken, die tatsächlich aber einem »wissensökonomischen Kalkül« entspringen.[13] Insbesondere die Diskussion, ob im Seminar oder am TV, scheint ihm eine gänzlich ungeeignete Form der Vermittlung. Wissen droht in der öffentlichen Diskussion zur Ware zu verkommen, derer man sich bedient, weil sie »gerade auf dem Markt« ist, und die man immer wieder durch den »Fleischwolf der eigenen Diktion« dreht, um damit Zuhörer zu »annektieren«.[14] Stattdessen muss

---

10 Pantenburg, »Wie Filme sehen – Harun Farocki als Lehrer an der dffb«, 2016.

11 Pantenburg, nicht nummeriert.

12 Harun Farocki: »Was ich machen will«, Typoskript, zwei Seiten. Quelle: Deutsche Kinemathek. dffb-Archiv. Signatur: N7815_dffb_Lzk_001_01 und 02. Zitiert nach Pantenburg, »Wie Filme sehen – Harun Farocki als Lehrer an der dffb«, 2016.

13 Pantenburg, nicht nummeriert.

14 Harun Farocki: »Was ich machen will«, Typoskript, zwei Seiten. Quelle: Deutsche Kinemathek. dffb-Archiv. Signatur: N7815_dffb_Lzk_001_01 und 02. Zitiert nach Pantenburg, »Wie Filme sehen – Harun Farocki als Lehrer an der dffb«, 2016.

klargestellt werden, so bringt Farocki seine didaktische Prämisse unmissverständlich auf den Punkt, »dass es keine Belieferung geben kann. Wer etwas lernen will, muss einen eigenen Schlüssel haben zu etwas, was eine richtige Tür hat.«[15]

Dass sich diese klaren Worte in einem Dokument mit dem Titel *Was ich machen will* finden, verdeutlicht, dass die Artikulation eines solchen didaktischen Desiderats immer auch in einem Spannungsverhältnis zur Kunst- und Lehrpraxis steht. Ob und inwiefern es Farocki glückt, diese Didaktik in seinen Filmen umzusetzen, ist mit vorliegendem Bekenntnis jedenfalls noch nicht gegeben. Das folgende Kapitel unternimmt den Versuch, Entwicklungen in Farockis filmischer Praxis mit Blick auf das Bestreben nachzuzeichnen, diesem didaktischen Leitsatz gerecht zu werden.

Variieren und abstrahieren

Bevor Farocki für die *Filmkritik* zu schreiben begann, machte er sich in der Zeitschrift *Film* Ende der 60er Jahre Gedanken darüber, wie sich auf möglichst eindringliche und effiziente Art und Weise ein bestimmter Lerninhalt vermitteln liesse. In *»Minimale Variation« und »semantische Generalisation«* und *Die Rus und die Egs* (beide 1969) legte er zwei programmatische Aufsätze vor, die einen ausgesprochenen Willen zur Systematisierung der agitatorischen Praxis offenbaren. In knappen, lakonischen Setzungen wie »Agitation ist Methodenlehre« führt Farocki in beinahe protokollarischer Sprache seine Thesen aus.[16] Im Kern dieser Texte steckt die Überzeugung, dass eine strengere Methodik eine Steigerung der Effizienz agitatorischer Praxis nach sich zieht: »Die Agitation will dem Diskussionszusammenhang der Künste entkommen und Effizienz zu ihrem Kriterium machen.«[17] Da die Filmgeschichte »kaum eine entwickelte Dramaturgie des Argumentativen hervorgebracht« habe, lässt sich Farocki von didaktischen Texten inspirieren.[18] Dieser Lektüre entnimmt er die zentralen methodischen Bausteine seiner Lehrfilme: die ›minimale Variation‹ und die ›semantische Generalisation‹.

---

15 Harun Farocki: »Was ich machen will«, Typoskript, zwei Seiten. Quelle: Deutsche Kinemathek. dffb-Archiv. Signatur: N7815_dffb_Lzk_001_01 und 02. Zitiert nach Pantenburg.

16 Farocki, »Die Rus und die Egs (1969)«, 2018, 77.

17 Farocki, 78.

18 Farocki, »›Minimale Variation‹ und ›semantische Generalisation‹ (1969)«, 2018, 86.

Die minimale Variation zielt darauf ab, einen gegebenen Lerninhalt durch den unmittelbaren Vergleich zweier ähnlicher, aber im entscheidenden Punkt verschiedener Szenen zu vermitteln. Dieses dialektische Verfahren fand beispielsweise in Farockis erstem Agitationsfilm *NICHT löschbares Feuer* von 1969 Anwendung. Ein Vorgang wird nacheinander mit identischen Bildern gezeigt, getrennt nur von einem Zwischenkommentar, der über den Unterschied aufklärt. Einmal wird das Besprühen von Feldern mit Insektiziden gezeigt, das zweite Mal wird eine Ernte durch Herbizide ausgelöscht. So wird der oft nur kleine Unterschied inszeniert, der Nützlichkeit und Schädlichkeit voneinander trennt. Ob zu friedlichen oder kriegerischen Zwecken, die Arbeit der Chemikerin, die das Gift entwickelt, die Arbeit der Lageristen und der Piloten, die das Gift versprühen, bleibt dieselbe. Die Botschaft wird zusätzlich durch Zwischentitel bekräftigt. Der Abschnitt wird eingeleitet durch die Frage: »Wem nützt es. Wem schadet es« und beendet mit der Antwort: »Der Schaden der Beherrschten ist der Nutzen der Herrschenden.«

Dieser abschliessende Zwischentitel bildet die semantische Generalisation. Hierbei geht es darum, den parabolisch inszenierten Lerninhalt in eine diskursive Form zu abstrahieren und einem allgemeinen Verständnis zuzuführen. Der Film soll »seine Informationen selbst auf den Begriff« bringen.[19]

NICHT löschbares Feuer nimmt in dieser Szene die Grundstruktur der nachfolgenden Lehrfilme *Die Teilung aller* Tage (1970) und *Eine Sache die sich versteht (15x)* (1971) vorweg. Sie bestehen aus jeweils in sich geschlossenen Einheiten, in denen eine Frage gestellt, ein Problem szenenhaft, exemplarisch dargestellt und schliesslich eine explizierende Antwort gegeben wird. Ziel dieses inszenierten Vergleichs ist es, dass kein Zweifel mehr über die Aussage einer Szene besteht und der abstrahierte Gehalt so optimal memoriert werden kann:

> Minimale Variation bezeichnet eine Folge von Lernschritten, die methodisch einen Gegenstand zerlegt; die die Aufmerksamkeit auf das Wichtige bündelt und vom Peripheren abzieht, die Superierung und Klassifikation des Gezeigten erlaubt; die durch Teilfragen und Zusammenfassungen einen glatten Informationsablauf unterbricht und damit an die Stelle der Implikation – der stillschweigenden Übereinkunft von Autor und Leser oder Zuschauer – die Explikation setzt. Die Erkenntnis wird zur Sprache gebracht, und an die Stelle

19 Farocki, 86.

> der Vorbewußtheit tritt Bewußtsein über den Gegenstand und die Methode seiner Herleitung.[20]

Farockis Definition der minimalen Variation scheint nahezulegen, dass es sich dabei um den Versuch der Adaption wissenschaftlicher Tugenden für den Film handelt. Der entscheidende Unterschied ist jedoch, dass es sich bei den von ihm adaptierten wissenschaftlichen Verfahren um Komponenten einer regulierten Wissensschöpfung und nicht einer regulierten Wissensvermittlung handelt. Farocki bedient sich der Strukturierung, der diskursiven Abstraktion und des basalen epistemischen Verfahrens des Vergleichens lediglich, um die Effizienz seiner Agitation zu steigern, d.h., um einen bereits im Voraus bekannten Sachverhalt eindringlich darzustellen. Dass Farocki den Film Ende der 60er Jahre als ein rein vermittelndes Medium begreift und ihm keine eigene Erkenntniskraft zuspricht respektive eine solche verhindern will, zeigt sich daran, wie er durch die minimale Variation dem Publikum möglichst viel Eigenleistung abnehmen will:

> Durch die Wiederholung bestimmter Informationen wird dargestellt, welche aus dem großen Angebot, das ein filmischer Bewegungsablauf anbietet, wichtig sind und welche nicht, diese Entscheidung wird dem Zuschauer nicht länger freigestellt.[21]

Spätestens hier müssten Bedenken aufkommen, inwiefern die Umsetzung dieser Methoden nicht in Konflikt gerät zum Desiderat eines selbsttätigen Publikums. Dieses soll nicht mehr seine eigenen Schlüsse ziehen, sondern, von der Bauweise des Films möglichst geleitet, an eine Erkenntnis herangeführt werden.

Es spricht für Farockis Reflexionspotential, wenn er später einräumt, die agitatorischen Lehrfilme hätten eher wiederholt, was sie weiterentwickeln wollten. Hätten er und Bitomsky mit ihren Lehrfilmen die Hierarchie des Lehrer-Schüler-Schemas unterlaufen sollen, so verstärkten sie dieses gar noch durch den apodiktischen Ton der Filme. Insbesondere in den Gruppendiskussionen von *Die Teilung aller Tage* (1970) wird das Schema auf geradezu autoritäre Weise reproduziert, wie Farocki kritisch rekapituliert:

---

20 Farocki, 87.

21 Farocki, 87.

> Ich spielte den Lehrer, und meine Aufgabe bestand darin, die Schüler dazu zu bringen, jeweils einen ganz bestimmten Lerninhalt zu verstehen und auszusprechen. Es fehlte nur noch, dass wir am Ende ein Zeugnis aushändigten.[22]

Sowohl Duktus als auch Absicht der Filme und Texte dieser Zeit lassen sich kaum mit dem didaktischen Leitsatz der Selbsttätigkeit vereinbaren, den Farocki in seinem Essay *Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren* (1969) zum didaktischen Leitfaden seiner filmischen Praxis erhob. Diese Diskrepanz zwischen einem theoretischen Anspruch und der filmischen Praxis ist erstaunlich – und bedarf deshalb umso mehr eines Erklärungsversuchs.

Programmierte Instruktion

Die strikte Form des minimalen Vergleichs, die völlig unabhängig vom behandelten Thema Anwendung findet und mit technischer Reproduktion arbeitet, erinnert unweigerlich an die Programmierung einer Maschine. Es scheint fast, als kreiere Farocki in seinen Lehrfilmen eine filmische Form einer »Lehrmaschine«, wie man den Vorgang in Anlehnung an ein von ihm Ende der 60er Jahre verfolgtes Interesse nennen könnte. Dass sich Farocki für die Automatisierung des Lernens interessierte, verwundert angesichts seiner systematisierenden Perspektive auf Lernprozesse kaum. Die Agitation müsse sich den »höchstmöglichen stand der entwicklung der lerntechniken« aneignen, um von den Erkenntnissen der Wissenschaft zu profitieren und um diese gleichsam für eigene Zwecke »auszuschlachten«.[23] Diesen höchstmöglichen Stand reklamierte Ende der 60er Jahre die kybernetische Pädagogik für sich, die sich eingehend mit Lehr- respektive Lernmaschinen auseinandersetzte.[24]

In einem Artikel zur Lehrmaschine, den er für einen Sammelband mit *Materialien zur Klassenerziehung* verfasste, referiert er die unterschiedlichen Positionen in der Forschung.[25] Da gibt es die Befürworter, zumeist ›Vertreter des

22 Farocki, »Lerne das Einfachste!«, 2010, 306.

23 Farocki, »Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren (1969)«, 2018, 68.

24 Vgl. Tom Holert, »Tabular Images. ›On the Division of all Days‹ (1970) and ›Something Self Explanatory (15x)‹ (1971«, in *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, hg. von Antje Ehmann, Nora M. Alter, und Harun Farocki (London: Koenig Books, 2009), 83.

25 Vgl. Harun Farocki, »Kapital im Klassenzimmer. Über die Funktion von Lehrmaschinen (1970)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg

Kapitals‹ oder Ministerien, die in der »programmierten Instruktion« entweder einen Markt oder gesteigerte Kontrolle über die gelehrten Inhalte und eine Kostensenkung im Bildungssektor erhoffen.[26] Die Gegenpartei, zumeist Vertreter des Lehrkörpers, blickt der algorithmisch gestützten Lehre hinsichtlich eines Verlusts an zwischenmenschlicher Interaktion skeptisch entgegen.

Farockis materialistische Perspektive steht zwischen den beiden Positionen. Er begrüsst die Möglichkeiten und Chancen programmierter Instruktion, aber nicht vor dem Hintergrund eines Wissens- und Fertigkeitsbegriffs, der sich durch die Versprechen einer Effizienzsteigerung offenkundig kapitalistischen Ökonomisierungsstrategien anverwandelt. Für ihn bedeutet die programmierte Instruktion einen weiteren Schritt in der Geschichte der Automatisierung, die die Arbeiter schliesslich von einfacher Arbeit befreien wird: Sie gibt den Lehrern die Chance, sich mit strategischen Überlegungen zum Unterricht auseinanderzusetzen, anstatt nur Vermittler von vorgeschriebenem Schulstoff zu bleiben.

Da jedoch die Vertreter des Kapitals kein Interesse daran hätten, mittels programmierter Instruktion die segregierende Funktion der Bildung einzuebnen, sondern lediglich kostengünstiger die bestehenden Strukturen aufrechterhalten wollten, werde dieses Potential im Kapitalismus niemals ausgeschöpft werden: Mit jeder einfachen Arbeit, die kostensparend automatisiert wird, würden »eine Fülle neuer einfacher Arbeiten« geschaffen.[27] Mit der Abschaffung der bildungsfernen Unterschicht würde sich das Kapital hingegen ins eigene Fleisch schneiden. Deswegen gilt für die linke Agitation, sich die Methoden anzueignen, sie zu transformieren und für eigene Zwecke auszuschlachten.

Das hier von Farocki bekundete Interesse an der programmierten Instruktion mag stellvertretend für sein Interesse am Film überhaupt sein. Das Medium Film soll helfen, ein neues Publikum, d.h. bildungsferne Schichten zu erreichen, um sie mit der materialistischen Theorie bekannt zu machen. Dass es sich beim Film, wie bereits erwähnt, um ein ausgesprochen hierarchisches, da einseitiges Kommunikationsmittel handelt, wird zwar als Problem wahrgenommen, soll jedoch durch die Einbettung des Films in eine Diskus-

(Köln: Walther König, 2018), Zuerst erschienen in: Materialien zur Klassenerziehung, Nr. 1/2. Basisreihe 1, Köln 1970.

26 Farocki, 113.

27 Farocki, 111.

sionsgruppe entschärft werden.[28] In dieser »Gruppenschulung« werden nur immer kurze Filmepisoden gezeigt, die anschliessend im Kollektiv diskutiert werden.[29] Kommunikation zwischen den Zuschauern soll keine Störung sein. Vielmehr gilt es, »kommunikation zwischen den lernenden als teil des lernprozesses zu installieren und die quantität vieler schüler zu einer qualität zu machen«.[30]

Der Film als Lehrmaschine wird Farocki Anstoss zur Imagination von Lernsettings, in denen er mit den neuen Ampex-Videogeräten auf der Höhe der technischen Möglichkeiten seiner Zeit einen Dialog unter den Rezipienten erreichen möchte.[31] Es zeichnet sich hier eine erste Annäherung an die Idee des Expanded Cinema ab, die er in zahlreichen ab Mitte der 90er Jahre entstandenen Installationen wieder aufnehmen wird.

Farocki und Bitomsky unternehmen mit den kurzen, auf Gruppenschulungen zugeschnittenen Filmclips im Grunde den Versuch, die impliziten Gesetzmässigkeiten des Mediums Film umzuprogrammieren. Sie versuchen, dieses in den Dienst eben jenes Proletariats zu stellen, das von der Automatisierung nie profitierte und von dieser überhaupt erst geschaffen wurde. Daher ist die These begründet, dass die Lehrfilme Farockis sich in ihrer Methodik dem strikten Programm einer Maschine anverwandeln, um den Spiess umzudrehen: War die Automatisierung historisch gesehen verantwortlich für die Unterdrückung des Proletariats, so gilt es, die Produktionsmittel selbst zu ergreifen und deren Potential endlich im Interesse der Unterdrückten einzusetzen.

Müssen die für den Gruppenunterricht konzipierten Filme jedoch unabhängig von ihrem intendierten Umfeld bestehen, so versagt das Programm. Die bereits angesprochenen Diskussionsteile in *Die Teilung aller Tage*, in denen der Inhalt der episodischen Lehrfilme besprochen wird, stellt den Versuch dar, das Konzept für das Fernsehen zu adaptieren – wodurch jedoch die ursprünglich intendierte Funktion der Diskussion zur Steigerung der Selbsttätigkeit des Publikums notwendig verloren geht.[32] Die minimale Variation

28 »der fluß beim film ist immer hierarchisch, er geht von einer quelle zu vielen empfängern.« Farocki, »Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren (1969)«, 2018, 66.

29 Farocki, 73.

30 Farocki, 73.

31 Vgl. Farocki, 74; Vgl. Holert, »Tabular Images«, 2009, 84.

32 Vgl. Kapitel: *Kritik der Produktionsverhältnisse: Agitation*.

bedeutet zwar ein Beteiligungsangebot an das Publikum, das helfen mag, die Schlussfolgerungen mittels vergleichender Operation nachzuvollziehen, doch sind die Erkenntnisse so vorprogrammiert, dass sie unweigerlich an die »beschränkte« und »lizensierte« Selbsttätigkeit der bürgerlichen Lehre erinnern, gegen die Farocki und Bitomsky mit ihren Filmen Einspruch erheben.[33]

Aus der Beschäftigung mit der Lehrmaschine ergibt sich noch eine zweite mögliche Erklärung für die Diskrepanz zwischen dem didaktischen Anspruch und der Praxis der Lehrfilme. Bei den Skeptikern der programmierten Instruktion moniert Farocki nämlich, dass sie den Einzelunterricht als »Anfangsstufe aller Unterrichtssituationen ausgeben« und damit eine »historische Stufe als logische Stufe« präsupponieren.[34] Er argumentiert, dass der Einzelunterricht »die angemessene Soziostruktur der bürgerlichen Gesellschaft« bedeute, da er die Voraussetzungen schaffe für eine Individuation, auf der das Marktsystem des Kapitalismus fusse:[35] Am Markt teilnehmen müssen all jene Individuen, die zu einem arbeitsteiligen System gehören, ihr Leben aber dennoch »gleichgültig nebeneinander« leben.[36] Der Mythos des Einzelunterrichts verunmögliche es, die »Kollektivkraft« solidarisch organisierter Lerngruppen in Betracht zu ziehen, in denen die Kommunikation unter den Teilnehmern anders als im Frontalunterricht nicht als Störung, sondern als konstitutive Kraft des Lernprozesses verstanden werde.[37]

Aus heutiger Perspektive, die an das neoliberale Ideal eines selbständigen Individuums gewöhnt ist, mag es irritierend wirken, wie Farocki unter der Prämisse einer selbstreflexiven Bewusstseinstechnik das Modell einer kollektivistisch organisierten und zentral geleiteten Lehre entwirft. Unweigerlich wittert ein in der Episteme des frühen 21. Jahrhunderts verankerter Geist in der programmierten Instruktion eine Manipulation.[38] Dabei darf aber nicht

33 Vgl. Farocki, »Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren (1969)«, 2018, 72.

34 Farocki, »Kapital im Klassenzimmer. Über die Funktion von Lehrmaschinen (1970)«, 2018, 114.

35 Farocki, 115.

36 Farocki, 115.

37 Vgl. Farocki, »Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren (1969)«, 2018, 74.

38 Die Metapher der Maschine wird zuweilen auch für Farockis späteres Filmschaffen bemüht: »The aim is not to know the author's thinking, but to reveal the thinking-machine […]. Arguably, Farocki's work is programmed to become a machine producing new meanings beyond the cognitive privilege of any unique and individual perspec-

übersehen werden, dass sich beide Positionen historisch bedingter Individualitätskonzepte bedienen.[39] Farocki und Bitomsky gingen Ende der 60er Jahre, zur Blütezeit der Studentenbewegung, davon aus, dass das materialistische Individuum seine Selbsterkenntnis – also die Erkenntnis über die eigene Position in den Klassenverhältnissen – in den Dienst des Kollektivs stellen wird. Aus solcher Perspektive lässt sich die materialistisch programmierte Instruktion eher verstehen: Sie rechtfertigt sich über die Wahrheit einer dem Kapitalismus fremden Selbsterkenntnis. Das Subjekt dieser Selbsterkenntnis setzt seine politische Stimme nicht zur Wahrung und Optimierung der eigenen, sondern der kollektiven Rechte ein. In diesem Verständnis muss, so könnte man vermuten, das Individuum seine Erkenntnisse nicht per se aus sich schöpfen, sondern kann durch die programmierende Stimme des Kollektivs emanzipiert werden.

Eine solche Bevormundung kann jedoch der persönlichen Emanzipation schwer gerecht werden, wenigstens widerspricht sie den basalen Grundannahmen der konstruktivistischen Didaktik. Auch wer seine Erkenntnis in den Dienst des Kollektivs stellt, wird diese aus sich selbst schöpfen müssen. Denn beim Menschen handelt es sich um »komplexe, autopoietische Systeme«, die »nur als selbstorganisierte Systeme überlebensfähig« sind und deshalb nicht »wie eine triviale Maschine« gesteuert oder instruiert werden« können.[40] So fasst jedenfalls Horst Siebert, einer der frühen Vertreter konstruktivistischer Didaktik, die zugrundeliegende Überzeugung zusammen.

Aus marxistischer Perspektive bliebe freilich zu fragen, ob nicht gerade mit diesem Vertrauen aufs Individuum die Grundpfeiler einer neoliberalen Ideologie errichtet werden, da es die materialistischen und gesellschaftlichen

---

tive.« (Carles Guerra und José Miguel Cortés, »We refer to Harun Farocki«, in *Harun Farocki: Another Kind of Empathy*, hg. von Antje Ehmann und Carles Guerra (London: Koenig Books, 2016), 15) Die Maschine wird hier als Metapher für eine vermeintlich neutrale Mittlerposition herangezogen, die im Unterschied zu einer allzu präsenten Autorenstimme der individuellen Entfaltung der Zuschauer nicht im Wege steht. Vor dem Hintergrund von Farockis späteren skeptischen Äusserungen gegenüber dem Programmatischen seiner Lehrfilme ist es jedoch fraglich, inwiefern die Metapher der Maschine auf diese Weise nobilitiert werden sollte.

39 Hartmut Bitomksy lässt sich über die Legitimation der frühen Methoden leider nicht befragen, da er es kategorisch ablehnt, über diese Schaffensperiode zu sprechen. Der historisch gewordene Individualitätsbegriff stellt auch den Versuch einer Erklärung für diese deutliche Distanzierung dar.

40 Horst Siebert, *Didaktisches Handeln in der Erwachsenenbildung: Didaktik aus konstruktivistischer Sicht* (Augsburg: ZIEL, 2006), 256.

Vorbedingungen missachtet und so tut, als hätten alle dieselben Voraussetzungen, um autopoietische Systeme zu werden. Dies ist die Zwickmühle, in der sich Farockis marxistische Position Ende der 60er Jahre befindet. Für die Entwicklung seiner essayistischen Praxis wirft dies freilich die Frage auf, wo sie dem neoliberalen Modell der radikalen Individualität Widerstand leistet – und wo sie ihm folgt.

Selbstreflexive Wende

Da der Stoff der Lehrfilme bereits vollständig in Marx' Schriften enthalten ist, handelt es sich bei jenen im Grunde um Adaptionen. Und wie aus Farockis Texten deutlich hervorgeht, ist das primäre Ziel dieser Adaptionen, das Bewusstsein über die Klassenverhältnisse bei einem breiteren Publikum zu wecken – nicht aber, Marx durch den Film neu oder anders zu verstehen. Das zeigt sich an den Erklärungen und Schlüssen, die den Inszenierungen als semantische Generalisation nachgestellt werden. Wenn aber die Erkenntnisse rein diskursiver Natur sind und sie in der Lehrmaschine bereits vorprogrammiert sind, so beschränkt sich die Funktion des Films notwendig auf eine illustrative.

Wirft man einen Blick auf die zeitgenössische Kritik, so scheint sich dieser Verdacht aus ästhetischer Perspektive zu verhärten. Während etwa Gertrud Koch die Bilder mit dem Begriff einer »didaktischen Asketik« zu beschreiben versucht, wirft ihnen Wolfgang Limmer eine audiovisuelle Verarmung vor.[41] Dieser kritisiert den Lehrfilm *Die Teilung aller Tage* aufgrund der Diskussionsteile, in denen Farocki immer wieder an der Wandtafel marxistische Theorie rekapituliert:

> You can't watch the film, you have to read it. A concept is analysed, not a situation. The film is no more than a blackboard in the form of moving images, similar to instruction films on marketing strategies or instructions on operating a certain machine. [...] All it has in common with cinema anymore is that it uses celluloid.[42]

41 Holert, »Tabular Images«, 2009, 89.

42 Wolfgang Limmer. ›Der Schneideraum ist keine Waffenfabrik. Überlegungen zum politischen Film‹ in *Film*, Nr. 8, 1970, 22-25. Hier: 24f. Zitiert nach: Holert, 85.

Tom Holert vermutet, dass Farocki und Bitomsky solche Kritik als Erfolg verbuchten.[43] Den Status des Filmischen zu hinterfragen, indem die Dichotomie lesen/sehen eingeebnet und dabei die Funktion des Films jener der Wandtafel angeglichen wird, gehörten zu ihren erklärten Zielen. Die ästhetische Unterminierung filmischer Konventionen kann dem Ziel selbsttätiger Rezipienten nur dienlich sein.

Limmers Kritik muss hingegen einen zentralen Punkt getroffen haben. Denn Farockis eigene Kritik, die er wenige Jahre später mit aufrührerischer Emphase gegen Fernsehbilder erhebt, geht mit Limmer im entscheidenden Punkt überein, dass das Potential von Bildern nicht durch diskursive Mittel untergraben werden darf.[44] In Anbetracht der Vehemenz, mit der sich Farocki für ein neues Bilderdenken im öffentlich-rechtlichen Fernsehen einsetzte, mit dem sein Werk heute noch assoziiert wird, stellt sich die Frage, wie es zu einem solchen Umdenken kommen konnte.

Eine mögliche Antwort findet sich just in jener Besorgnis um die möglichst straffe Hinführung zu einer Erkenntnis. Die Besorgnis führte dazu, dass Farocki und Bitomsky zu hinterfragen begannen, inwiefern die Zuschauer überhaupt im Stande seien, die Filmcodes zu durchschauen, deren sie sich bei der Produktion ihrer Lehrfilme bedienten. Zum einen zeigte sich Farocki besorgt um das unmittelbare Verständnis der exemplarischen Szenen: »wenn der ingenieurschüler ikonen nicht entschlüsseln kann, so darf die agitation sich nicht auf die Vorführung von indizes beschränken«[45]. Ansonsten würde das Ziel notwendig verfehlt, materialistisches Gedankengut einem neuen Publikum zugänglich zu machen. Zum anderen steht damit aber auch der Vorsatz auf dem Spiel, mit offenen Karten zu agitieren: Die Aufklärung durch audiovisuelle Inhalte unter den Prämissen einer undogmatischen Agitation nützt wenig, wenn das Publikum nicht im Stande ist, die verwendete Filmsprache als solche zu erkennen. Wäre dies nicht der Fall, so liefen sie Gefahr, Propaganda zu betreiben.

Entsprechend notwendig ist die Entwicklung eines didaktischen Projekts, das nicht in der Distribution von Marx' Lehre verharrt, sondern im Stile der aufklärerischen Introspektion Rechenschaft über die eigenen Mittel ablegt. So

---

43 Vgl. Holert, 85.

44 Farocki, »Über die Arbeit mit Bildern im Fernsehen (1974)«, 2018, 166 (vgl. Kapitel *The Revolution will not be televised*).

45 Farocki, »Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren (1969)«, 2018, 72.

weitet sich Farockis und Bitomskys aufklärerisches Unterfangen schliesslich zur Medienkunde aus: »Wer die Sprache des Films nicht beherrscht«, zitiert Werner Kliess die beiden in einem 1970 erschienenen Artikel,

> der ist sich der ideologischen Implikate des Films nicht bewußt; er kann Ideologie nicht erkennen, sondern muß annehmen, daß das, was der Film sagt, ihm von der Wirklichkeit gesagt wird: er meint, durch ein Fenster zu schauen, und sieht in ein Schaufenster.[46]

Kliess' Artikel handelt von einer zu dieser Zeit geplanten Fernsehserie mit dem Titel AUVICO, ein Akronym für Audiovisuelle Codes, die im Zentrum von Farockis und Bitomskys Bemühungen um eine visuelle Aufklärung stand. »Das umfassende Projekt einer audiovisuellen Pädagogik«, schreibt Volker Pantenburg, lässt sich heute mithilfe einer Reihe von Dokumenten nachzeichnen, »die das Werkzeug des Lehrfilms auf den Gegenstand des filmischen Sprechens hätte[n] beziehen sollen«.[47] Nebst der geplanten Fernsehserie gab es u.a. Pläne, die Funktionsweise des Films mittels »Umschneiden von modularisierten 8mm-Filmen« in Schulklassen zu lehren.[48]

AUVICO blieb zwar unvollendet, doch bestehen immerhin zwei fast fertiggestellte zehnminütige Probespots.[49] Diese funktionieren nach dem Schema der minimalen Variation und Generalisation: Sie zeigen in Szene gesetzte, kurze Episoden, deren filmische Funktionsweise anschliessend von einem Kommentar erläutert wird. Es wird darauf hingewiesen, dass Film auf einer kulturell determinierten Sprache basiert, deren implizites Wissen wir uns durch den Medienkonsum unwissentlich angeeignet haben. Es wird gezeigt, wie ein Kind noch nicht versteht, dass eine langsame Überblende einen Traum ankündigen kann. Oder es wird der Kuleshov-Effekt erläutert, der die Funktionsweise der Montage an einem Beispiel verdeutlicht: Die Wahrnehmung eines ausdruckslosen Gesichts verändert sich je nach vorausgehendem Bild. Je nach Kontext kann Hunger, Trauer oder Verlangen in demselben Gesichtsausdruck erkannt werden.

---

46 Werner Kliess, »Die Sprache der Bilder: Ein Projekt der Filmmacher Farocki und Bitomsky über die Schule des Sehens«, in *Die Zeit*, Nr. 48, 1970, Nicht nummeriert, https://www.zeit.de/1970/48/die-sprache-der-bilder [23.04.2019].

47 Pantenburg, »Wie Filme sehen – Harun Farocki als Lehrer an der dffb«, 2016, Nicht nummeriert.

48 Pantenburg, Nicht nummeriert.

49 Die Spots wurden 2017 vom Harun Farocki Institut digitalisiert und sind dort auf Anfrage erhältlich.

Wie bereits die materialistischen Lehrfilme ideologische respektive marktökonomische Gesetzlichkeiten als soziale Konstrukte aufzudecken suchten – man bedenke etwa den Titel *Eine Sache die sich versteht (15x)* –, zielt die Lehrserie auf das Offenlegen von Automatismen im Umgang mit Medien. Hierin zeigt sich die Brecht'sche Seite der minimalen Variation. In einem Interview nach der Ausstrahlung von *NICHT löschbares Feuer* erklärt Farocki die Wirkung der minimalen Variation wie folgt:

> the principle of ›minimal variation‹ tries to rework continuously whatever was introduced in a film or in an argument, tries to let it reappear in a slight variation. Thus the slight variation distances itself from the already familiar and in this way a process can be followed.[50]

Die Variation soll dem Publikum die Vertrautheit mit einem Ablauf nehmen, um die Reflexion darüber in Gang zu setzen. Oder vielleicht treffender: Sie soll ein Stolperstein sein, der dem Publikum das unbewusste Programm, die zugrundeliegende Ideologie vergegenwärtigt: »the intention is to make a walking person think about walking so that he falls down.«[51]

Im gleichen Masse wie die minimale Variation zur programmierenden Instruktion neigt, so zeitigt sie auch eine Introspektion. Die autoreflexive Wende, die Farockis und Bitomsky didaktisches Projekt schliesslich nimmt, ist in der minimalen Variation insofern angelegt, als diese mit dem Mittel der Wiederholung auf eine Verfremdung abzielt. So entfaltet das Maschinelle in der Reproduktion doch noch ein epistemisches Moment: Der Erfahrung der Reproduktion liegt genuin ein reflexives Moment über die Produktion selbst inne. Da es sich bei der minimalen Variation essentiell um eine Reproduktion handelt, stellt die Wiederholung von ganzen Bildabläufen potentiell deren Künstlichkeit aus. Analog zur Reproduktion in der Pop Art, die Farocki neben Brecht als zentrale Inspiration für sein Schaffen begriff,[52] wird die minimale Variation zum Mittel, um Illusionen als solche auszustellen. Je nach Anwendung kann diese also auch zum Instrument eines kritischen, autoreflexiven Filmschaffens werden.

---

50 Volker Pantenburg, »Manual: Harun Farocki's Instructional Work«, in *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, hg. von Antje Ehmann und Kodwo Eshun (London: Koenig Books, 2009), 100.

51 Holert, »Tabular Images«, 2009, 89.

52 Vgl. Farocki, Kriest, und Aurich, »Werkstattgespräch mit Harun Farocki«, 1998, 346.

Das kritische Potential der minimalen Variation lässt sich exemplarisch an Jill Godmilows Replika *What Farocki Taught* (1996) von Farockis Agitationsfilm *NICHT löschbares Feuer* (1969) beobachten.[53] Godmilows eigenen Aussagen zufolge unternahm sie den Versuch, Farockis Film Szene für Szene, bis auf die feinsten Details wiederzuverfilmen, um dadurch einem amerikanischen Publikum näherzubringen, »what farocki taught about the uses of labor and filmmaking«. Godmilows Neuverfilmung ist insofern nicht zu vergleichen mit den Kopien etwa von Elaine Sturtevant, die mit ihren Pop-Art-Kopien den romantischen Mythos des Künstlergenies zu unterwandern sucht. Godmilows Kopie ist vielmehr eine minimale Variation in Farockis Sinne: Durch die Wiederholung soll mit Nachdruck auf etwas aufmerksam gemacht werden – oder, und das ist wohl das Entscheidende, etwas bislang Unsichtbares zum Vorschein gebracht werden.[54] Rezeptionsseitig eröffnete Godmilows Minimalst-Variation des Originals für Farocki ein ungeahntes kritisches Potential. Farocki sieht durch das Remake von *NICHT löschbares Feuer* seinen eigenen Film »deutlicher als je«:

> das ist mir unheimlich. Vielleicht ist es nur diese Entrückung, als ob ich in einer fremden Erzählung vorkäme, aber mit Einzelheiten, die nur mir bekannt sein können. Außerdem sehe ich durch ihren Film den eigenen Film kritischer. Wenn man mit einem Menschen sehr vertraut ist, weiß man zu jedem Einwand schon eine Entgegnung im Voraus, und diese Vertrautheit mit dem eigenen Film wird mir genommen, wenn ich ihn durch das Remake sehe. Insofern ist das auch für mich eine Strafe.[55]

Die kritische Distanz, die die Wiederverfilmung schafft, wirkt wie eine Strafe für Farocki, da sie ihm das »Unvermögen« und die »Ungeschicklichkeiten« des damaligen Könnens vor Augen führt. Paradoxerweise ist wohl just dieses

---

53 Die Spiegelung der Jahreszahlen 69 – 96 weist auf elegante Weise auf eine unreduzierbare Abweichung des Gespiegelten zum Originalen hin.

54 Farocki selbst nahm bestimmte Themen mehr als einmal auf, um sie aus der Distanz vergangener Jahre nochmals neu zu betrachten. Während der Vorbereitungen zu *Etwas wird sichtbar* notierte er beispielsweise, dass er ein »Remake« von *NICHT löschbares Feuer* machen wolle, und fügt hinzu, »ein remake macht man, wenn sich etwas geändert hat«. Zitiert nach Volker Pantenburg, »Film-Praxis und Text-Praxis: Harun Farocki und die Filmkritik«, in *Ich habe genug! Texte 1976-1985*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2019), 460.

55 Hüser und Farocki, »Neun Minuten in Corcoran«, 2000.

Unvermögen für die »ästhetische Radikalität« verantwortlich, auf die Godmilow mit ihrem Remake erneut aufmerksam machen will.[56]

An diesem Beispiel zeigt sich, wie der basalen Operation des Vergleichens, die neben der Wiederholung im Kern jeglicher Variation steckt, eine enorme epistemische Potenz zukommt. Der entscheidende Unterschied zwischen der kritischen und der schulmeisterlichen Variante liegt in der diegetischen Beschaffenheit des Vergleichs. Sobald der Vergleich über die Grenzen der Diegese hinaus ein individuelles Vorwissen miteinbezieht, kann dieser sein kritisches Potential entfalten.[57] Welche Erkenntnisse aus einem solchen Vergleich gezogen werden, ist freilich nur schwer zu kontrollieren, bedarf also einer epistemischen Öffnung. Das ist die notwendige Konzession, die eine linke Agitation machen muss, die sich wie Farocki einer konstruktivistischen Lernpsychologie verschreibt.

Der Vergleich als zentrales didaktisches Mittel wird in manchen späteren Filmen weiterhin eine zentrale Rolle spielen. Das legt nur schon die Arbeitsweise im Verbund nahe, in der die Wiederverwendung von Bildern in sich stets ändernden Konstellationen immer wieder neue Erkenntnisse begünstigt. Doch wie Farockis Arbeitsweise im Verbund weniger einem Kapital- als einem Erkenntnisgewinn geschuldet ist, so ist auch die minimale Variation als rhetorische Figur des Vergleichens wiederum Ausdruck einer künstlerischen Praxis, deren Funktion je nach Anwendungsweise auf der Kippe steht. Zum einen dient sie als strukturierendes Prinzip und koppelt ihren Lern- an einen Verfremdungseffekt – zum anderen unterläuft sie in ihrer schulmeisterlichen, maschinellen Form nicht nur einen potentiell epistemischen Anspruch an das Medium Film, sondern auch das Desiderat eines selbsttätigen Publikums.

Der Blick auf sein Filmschaffen in den 80er Jahren vermag zu zeigen, wie Farocki die minimale Variation Schritt für Schritt weiterentwickelt, um aus der didaktischen Methode ein vergleichendes Verfahren für den Film zu gewinnen.

56 Hüser und Farocki.

57 Vgl. Siebert, *Didaktisches Handeln in der Erwachsenenbildung*, 2006, 258.

Poetik des Witzes

Wie in den Lehrfilmen der späten 60er Jahre spielt auch in den von Baumgärtel als Essayfilme bezeichneten Montagefilmen der 80er Jahre der Vergleich eine zentrale Rolle in der Entfaltung der Argumentation.[58] *Wie man sieht* (1986), *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) und *Leben BRD* (1991) werden im Folgenden mit Blick auf ihren Einsatz des Vergleichens als epistemisches Werkzeug betrachtet.

Dass nun bereits von einer Argumentation die Rede sein kann, zeigt den grundsätzlichen Wandel, den Farocki in den 80er Jahren durchlaufen hat. *Wie man sieht* nimmt im Unterschied zu *Zwischen zwei Kriegen* (1978) und *Etwas wird sichtbar* (1982) nicht mehr den Umweg über eine Inszenierung eines Themas in der Form eines Spielfilms, sondern entwickelt unter Zuhilfenahme abgefilmter Bücher, Diagramme, Bilder und dokumentarischer Aufnahmen eine eigene Filmform: »*Wie man sieht* war für mich eine unglaubliche Befreiung, weil ich mich wieder direkter äußern konnte, ohne diesen riesigen Übersetzungsapparat.«[59]

Wie man sieht zeichnet die Geschichte diverser technischer Errungenschaften wie der Autobahn, des Maschinengewehrs, des Webstuhls oder des Computers nach und stellt die gesellschaftlichen Implikationen, die mit diesen Erfindungen einhergehen, einer alternativen, wünschenswerten Technikgeschichte entgegen.

Wie bereits bei *Erzählen* stützt sich Farocki in seiner Argumentation immer wieder explizit auf Sachbücher und Werke der Philosophie. Das in den Abspann eingefügte ›Quellenverzeichnis‹ verleiht dem Unterfangen ebenso eine Aura der Wissenschaftlichkeit, wie sie dessen Geist offenbart: Hannah Arendts *Vita activa*,[60] Mary Kaldors *Rüstungsbarock*, David F. Nobles *Maschinen gegen Menschen*, Günther Anders' *Die Antiquiertheit des Menschen* und Mike Cooleys *Produkte für das Leben statt Waffen für den Tod* formen den technikskeptischen Kanon, vor dessen Hintergrund *Wie man sieht* seine Argumentation entfaltet.

---

58 Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, 2002, 165.

59 Baumgärtel und Farocki, »Aus Gesprächen«, 2002, 214.

60 *Vita Activa* war aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich als Titel des Films intendiert. Die Kartons, in denen Farocki die Materialien des Films sammelte und heute im Archiv des Harun Farocki Instituts aufbewahrt werden, sind mit *Vita Activa* beschriftet.

Der Film schreitet jedoch nicht ›einsinnig‹ von einem Schluss zum nächsten, sondern verfolgt verschiedene Argumentationslinien parallel, sodass sich unter den diversen Thematiken ungeahnte Verbindungen ergeben. Der Film reflektiert seine ungewohnte Form selbst durch zahlreiche poetologische Bilder, in denen sich die verflochtene Form des Films etwa am Weben oder der kulturgeschichtlichen Bedeutung der Strassenkreuzung spiegelt. ›Essayistisch‹ genannt werden muss diese Form in Baumgärtels Augen deswegen, weil sie die Begriffe teppichhaft verflicht, wie dies Adorno für das Verfahren des Essays veranschlagt:

> Weniger nicht, sondern mehr als das definitorische Verfahren urgiert der Essay die Wechselwirkung seiner Begriffe im Prozeß geistiger Erfahrung. In ihr bilden jene kein Kontinuum der Operationen, der Gedanke schreitet nicht einsinnig fort, sondern die Momente verflechten sich teppichhaft. Von der Dichte dieser Verflechtung hängt die Fruchtbarkeit der Gedanken ab.[61]

Mit Blick auf die Epistemik dieser Form besteht das herausragende Merkmal einer teppichhaften Verflechtung verschiedener Argumentationslinien darin, dass sich in deren Vergleich ungeahnte Verbindungen ergeben können – ganz im Sinne eines Versuchens und Experimentierens mit dem vorliegenden Material.

Dass in dieser Logik einem Begriff bzw. einer Sache nicht mehr nur *eine* Bedeutung zukommt, sich deren Bedeutung je nach Zusammenhang wandelt und unter Umständen auf den Kopf stellt, zeigt sich sogleich am Beispiel der Kreuzung. Dieser wird im Film nebst der verbindenden nämlich genauso eine teilende Funktion zugesprochen. Denn unter Umständen zeitigt sie »die Wahl unter zwei Wegen« und wird so zum »Scheideweg«.[62]

Bereits im Titel *Wie man sieht* zeigt sich eine Vieldeutigkeit, welche die vermeintliche Gewissheit, die mit dem Akt des Sehens verbunden ist, in Zweifel

---

61 Adorno, »Der Essay als Form«, 1958, 28. Zitat bei Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, 2002, 165.

62 Im gleichnamigen Textdouble zu *Wie man sieht* montiert Farocki diesbezüglich eine Passage von Roland Barthes in den Text: »Ein Schriftsteller – und darunter verstehe ich nicht den Inhaber einer Funktion oder Bediener einer Kunst, sondern das Subjekt einer Praxis – muß die Hartnäckigkeit des Spähers haben, der sich am Kreuzungspunkt aller anderen Diskurse befindet, in trivialer Position im Verhältnis zur Reinheit der Doktrinen (trivialis ist etymologisch das Attribut der Prostituierten, die an der Kreuzung dreier Wege wartet).« Roland Barthes, *Leçon/Lektion*, Frankfurt a.M., 1978. Zitiert nach: Harun Farocki, »Wie man sieht«, in *Die Republik*, Nr. 76-78 (1986), 43.

zieht, eine Vieldeutigkeit, die für die Argumentationsstruktur des Films zentral ist. Anhand einer Vielzahl von minimalen Variationen wird die Verbindung vermeintlicher Gegensätze probiert und das Offensichtliche ins Ungewisse umgewertet.

Das Projekt steht im Zeichen von Farockis anhaltendem Interesse an der Vermittlung einer alternativen Perspektive, der Verfremdung des Augenscheinlichen, um dadurch einen kritischen Blick auf den Status quo technischer Entwicklung zu ermöglichen. Der Kommentar meint gegen Ende des Films, dass Technikgeschichte zu gern den Weg nachzeichne, »den die Entwicklung von A zu B genommen hat«. Farocki zufolge sollte sie aber beschreiben, »welche anderen Wege es gab, und wer diese ausschlug«. Die Kreuzung als Scheideweg wird zum Symbol »for past decisions that might have brought us to a different present«.[63] Die teppichhaft gewebte Form des Films drückt auf performative Weise die Skepsis gegenüber einem linearen, sauberen Narrativ aus, das zugunsten einer geschliffenen Argumentation stets nur die Geschichte des Status quo wiedergibt. Stattdessen legt diese Form die Möglichkeit unzähliger alternativer Entwürfe der Wirklichkeit gleichzeitig dar. Dabei ist das Geflecht aber nicht so beschaffen, dass es die Regelmässigkeit industriell gefertigter Textilien imitieren will:

> Der Film ist ein Geflecht – nicht ein regelmäßiges aus einem Garn wie in der Tuchweberei, die zur Massenproduktion drängte – eher unregelmäßig und aus den verschiedensten Fundstücken wie ein Vogelnest gefügt.[64]

Mike Cooley, ein ehemaliger Arbeitnehmervertreter des Rüstungskonzerns Lucas Aerospace, zeigt in seinem Buch *Produkte für das Leben statt Waffen für den Tod* »von der Hauptstrecke abzweigende Richtungen« an, »in die sich die Technik denken und entwickeln liesse«. Dabei sollten Parameter wie die soziale Nützlichkeit oder das Potential zur Entwicklung menschlicher Fähigkeit eines Produktes in den Vordergrund gestellt werden, die in einer auf Wirtschaftlichkeit oder Aufrüstung getrimmten Marktumgebung kaum je Beachtung finden. Diese »praktische Technikkritik« wird im Film an einer Reihe von Entwicklungen aufgezeigt wie beispielsweise einem Schienenbus, der sowohl

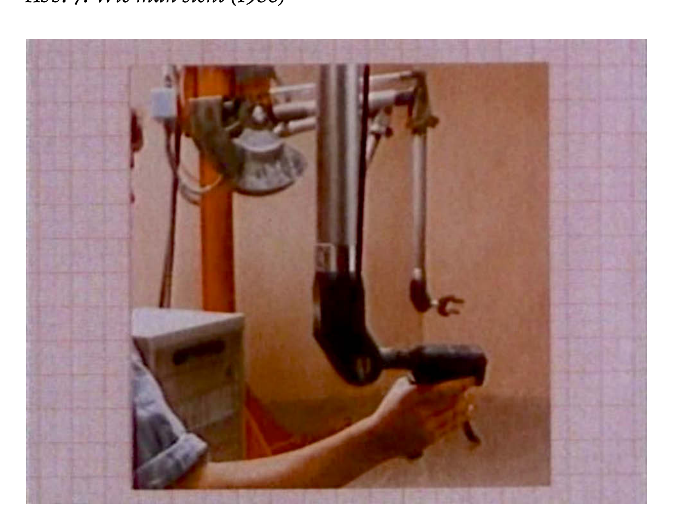
---

63 Karen Rosenberg, »Seeing and Believing: Poetic Documentaries About Technology and Ideology«, *International Documentary Association (ida)*, Documentary Magazine, 1989, nicht nummeriert, https://www.documentary.org/feature/seeing-and-believing-poetic-documentaries-about-technology-and-ideology/ [09.10.2018].

64 Harun Farocki, »Eine Rede über zwei Filme«, in *Zelluloid*, Nr. 27 (1988), 29.

Schienen wie Strassen befahren und dadurch die Verkehrsinfrastruktur von Drittweltländern ergänzen könnte. Dass keines der vorgestellten Produkte je in Serie produziert wurde, ist für Farocki dabei nicht ausschlaggebend: »An idea, like a book, can live on and be taken up and realized in different ways. I wanted to show an interesting way of thinking.«[65]


Abb. 7: Wie man sieht (1986)



Als paradigmatisches Beispiel einer praktischen Technikkritik werden telechirische Geräte, also mechanische Hände, angeführt. Wie bereits bei den Lehrmaschinen zeigt sich an ihnen Farockis ambivalente Position. Während er Technologie nicht pauschal verdammt, so kritisiert er die Motivation hinter einer Entwicklung, die das menschliche Tun und seine Fertigkeiten eher schwächt als sie stärkt. Die telechirischen Hände, »die Arbeit nur nachvollziehen, nicht aber verdinglichen«, widersetzen sich dieser Tendenz:

> Der Produzent würde die Produktion beherrschen. Das Können und die Findigkeit des Handarbeiters wie des geistigen Arbeiters stünden im Zeitraum der Abläufe und würden sich damit weiterentwickeln. Dies würde eine Verbindung von menschlicher Intelligenz und fortschrittlicher Technologie schaffen.

---

65 Rosenberg, »Seeing and Believing«, 1989, nicht nummeriert.

Die geradezu symbiotische Verbindung von Mensch und Maschine, die hier gegen Ende des Films im Stile eines Ausblicks geboten wird, steht freilich im Kontrast zu den Entwicklungen, vor denen der Film warnen will.

Ein Sprung an den Anfang des Films legt eine grobe Dramaturgie diesbezüglich nahe. Der Film beginnt damit, am Beispiel des Maschinengewehrs aufzuzeigen, wie sich technische Erfindungen zunächst als gesellschaftliche und soziale Errungenschaften ausgeben mögen, sich in der Anwendung jedoch ins Gegenteil pervertieren. Dem Filmkommentar zufolge begründet Richard Jordan Gatling, Erfinder des ersten Maschinengewehrs,

> seine Idee damit, er wolle das Leben der Soldaten sparen. Eine Rationalisierungsidee. Aber weil einer mit der Gewehrmaschine mehr Leute erschiessen kann, erfordert sie grössere Heere und nicht kleinere. Wo mit der Maschine produziert wird, braucht man weniger Maschinenarbeiter, aber grössere Märkte.

Gegen diese einfache Überlegung sträubten sich die Militärs so sehr, dass ganze Heere an das Maschinengewehr verloren gehen mussten, bevor sie ihre bewährte Kriegsführung zu überdenken begannen:

> Fünfzig Jahre hatten die Militärs Zeit gehabt zu studieren, was ein Maschinengewehr ist, dann schickten sie die Soldaten jedes Mal und jedes Mal ins Feuer der Maschinengewehre. Sie konnten es nicht einsehen, dass eine Maschine 1000 Soldaten überlegen ist. Dass sie die Soldaten ins Feuer schickten, das war ihr Maschinensturm.

Farocki weist auf die Unfähigkeit der Militärs hin, aus dem technischen Fortschritt die nötigen Konsequenzen zu ziehen. Der Film geht mehrere Male, wie als Refrain, auf die Folgen dieses gescheiterten Lehrstücks ein, während er parallel dazu die Entwicklung anderer Technologien nachzeichnet. Im letzten Drittel des Films verknüpft der Kommentar schliesslich einige Erzählstränge zu folgender Erkenntnis:

> Der U.S. Bürgerkrieg hat die Eisenbahn befördert und der erste Weltkrieg die Autos, der zweite Weltkrieg die Flugzeuge. Heute werden die Autos und ihre Strassen weiterproduziert, so wie die Militärs fünfzig Jahre lang weiterexerzierten, als gäbe es keine Maschinengewehre. Für ein neues Verkehrssystem ist ein neuer Krieg zu fürchten.

Der Film will aus den Tatbeständen der Technikgeschichte Lehren ziehen und überträgt die Folgen gewisser Entwicklungen auf andere Technologien.

Die zugrundeliegende Struktur dieses Vergleichs ist eine minimale Variation. Doch diese funktioniert grundsätzlich anders als die simplen Episoden der Lehrfilme. Anders als im Lehrfilm, bei dem die Generalisierung das Kernstück bedeuten und für grösstmögliche Klarheit in einen unmittelbaren Zusammenhang zu den Erläuterungen zum Maschinengewehr gesetzt würde, liegt zwischen den obigen Zitaten fast eine Stunde Film.

Kehrt man die Argumentation des obigen Zitates um, so gibt Farocki zwei Antworten auf die Frage, weshalb für ein neues Verkehrssystem ein neuer Krieg zu fürchten sei. Zum einen scheint es geschichtlich betrachtet des disruptiven Potentials eines Krieges zu bedürfen, um eine technische Neuerung von solch kapitalem Ausmass durchzusetzen. Zum anderen lässt sich die Autoindustrie von der Entwicklung des Flugzeugs kaum beirren, gerade so, wie die Militärs abertausende Soldaten in den Tod schickten, weil sie das grausame Potential des Maschinengewehrs nicht anerkennen wollten. In anderen Worten: Die Autoindustrie schickt Abertausende ins Verderben, weil sie das Potential des Flugzeugs nicht erkennen will.

Das ist, gelinde gesagt, eine fragwürdige Übertragung. Nicht nur werden hier mit dem Maschinengewehr und dem Auto Kategorien vermischt, die dem Anschein nach wenig miteinander gemeinsam haben. Auch werden an das Auto, den Zug und das Flugzeug völlig unterschiedliche Ansprüche in Bezug auf die Reisedistanz gestellt.

Vielleicht waren es solche Bedenken, die die Filmbewertungsstelle Wiesbaden dazu bewogen, *Wie man sieht* als »pseudowissenschaftlich«, »unfilmisch« und »ideologisch einseitig« abzutun.[66] Aus nüchterner, wissenschaftlicher Perspektive wird man seiner Argumentation tatsächlich wenig abgewinnen können. Darauf wird es Farocki aber auch nicht angelegt haben, bezeichnet er die Argumentationsstruktur dieser Filme schliesslich selbst als »errorline«.[67] Es ging ihm offenkundig nicht darum, einen Gegenstand auf bekannte Art und Weise darzustellen, wie etwa Fernsehfeatures oder Dokumentarfilme genrespezifische Formen ausbilden, die bei der Rezeption Orientierung bieten.

---

66 Filmbewertungsstelle Wiesbaden, Gutachten Nr. 18, 785-S. Vgl. Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, 2002, 164.

67 Harun Farocki, »Unregelmässig, nicht regellos«, in *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*, hg. von Christa Blümlinger und Constantin Wulff (Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1992), 146.

Gegen das Verdikt der Filmbewertungsstelle lässt sich einwenden, dass ein allzu starres Verharren auf bekannten Erkenntnismethoden und Vermittlungsformen sowohl die Absicht des Films als auch die damit einhergehende Chance verkennt. Ohne Zweifel geht es in *Wie man sieht* weniger um ein im wissenschaftlichen Sinne schlüssiges Argument als um den Versuch, durch Übertreibung, durch gewagte Assoziationen und unerwartete Sprünge neue Einsichten zu ermöglichen und durch Provokation Aufmerksamkeit für eine Kritik an der Ausrichtung technologischer Entwicklung zu erlangen. *Wie man sieht* ist der Versuch, den etablierten Diskursen des Films und der Wissenschaft etwas zur Seite zu stellen, um so das Erkenntnisspektrum zu erweitern. Drastischer formuliert es Werner Dütsch, langjähriger Produzent beim WDR, der für viele von Farockis Arbeiten verantwortlich zeichnet und dem Verdikt der Filmbewertungsstelle ironisch beipflichtet: »verhält sich das sogenannte ›Filmische‹ nicht zum Film wie die Pornographie zur Erotik und das Kotzen zum Trinken?«[68]

Wie man sieht orientiert sich weder an gegebenen Formaten des Films respektive TVs noch der Wissenschaft. Fallen die bekannten Vermittlungsformate weg, fragt sich indes, woran sich *Wie man sieht* formal orientiert. »It's like a discussion in which the participants try out ideas«, meint Farocki hierzu: »I wanted to reproduce the oral productivity of conversation.«[69]

Solche Gespräche leben von witzigen Übertreibungen und ausgefallenen Assoziationen. Als Beispiel führt Rosenberg eine Episode an, in der der Verlust nicht von der Hand-, sondern der Fussarbeit lamentiert wird. Über Bilder von Arbeitern, die Werkzeuge mithilfe ihrer Füsse bedienen, steigert sich der Kommentar zu immer kühneren Behauptungen:

> Ich glaube, die Industriearbeiter bewunderten die Fussballspieler, weil diese mit den Füssen fein arbeiteten. Die Fussballspieler führen mit den Füssen Geschicklichkeiten aus, die man sonst nur mit der Hand vermag. Dass sie einmal mit dem Fuss geschickt waren, das rührt die Arbeiter mehr als den Verlust von etwas Gegenwärtigem.

Wie Rosenberg bemerkt, sei dies wohl kaum der Grund, weshalb sich Arbeiter Fussballspiele anschauen, aber es sei eine erstaunliche Koda im Klagelied um den Verlust körperlicher Fertigkeit. In diesem Sinne lässt sich auch

---

68 Werner Dütsch, *WDR – Wie man sieht – Lola Montez* (Berlin: Harun Farocki Institut & Motto Books, 2019), 13.

69 Rosenberg, »Seeing and Believing«, 1989, nicht nummeriert.

die Behauptung, für ein Verkehrssystem sei ein neuer Krieg zu fürchten, als Übertreibung verstehen. Versteht man solche Gedankengänge unter den Vorzeichen eines witzigen Gesprächs, so wird klar, weshalb eine systematische Erklärung des gewagten Schlusses ins Leere führt: Jede noch so detaillierte Auslegung einer Pointe tilgt den Witz der Sache.

Witz, das muss nicht notwendig Komik und Humor bedeuten, sondern ist etymologisch gesehen mit dem lateinischen *ingenium* verwandt, also einem geistigen Vermögen, »überraschende Verbindungen zu ziehen« – was sich etwa im englischen *wit* oder in der gemeinsamen Wurzel mit *Wissen* zeigt, wie Mira Fliescher ausführt:[70]

> Wird der Witz seit jeher mit der Herstellung unerwarteter Ähnlichkeiten in Verbindung gebracht, operiert er notwendig konstellativ ausserhalb etablierter Konventionen, denn für das Unerwartete gibt es keine Erwartung.[71]

Der Witz ist eine genuin epistemische Form, die gerade durch die Überschreitung gegebener Kategorien auf neues Wissen drängt, ohne dieses dingfest zu machen. Vermittelten die Lehrfilme vorderhand bereits vorhandenes Wissen, so entfaltet diese Form des Witzes ihr eigenes, eigenwilliges Denken. Die Ähnlichkeitsrelationen, die dabei ausprobiert werden, basieren nicht notwendig auf belastbaren Verbindungen. Vielmehr schiessen sie übers Ziel hinaus, generieren einen Bedeutungsüberschuss und weisen in der Übertreibung auch immer auf die Verschiedenheit des Verglichenen hin: »Nichts erscheint im Lichte des Witzes stabil.«[72] Die rhetorische Form dieses Denkens ist die Katachrese. Folgt man diesbezüglich Hannah Arendt, deren *Vita Activa* zentrale Inspiration und Arbeitstitel von *Wie man sieht* war, so sind »Sinnzusammenhänge [...] anders kaum herzustellen. Denken übertreibt überhaupt immer.«[73] Oder mit Martin Heidegger gedacht: Eine Wissenschaft mit einem »Drang zur (blossen) Formalisierung«, die auf den »begrifflichen Engführungen einer positiven Bestimmung« beharrt, denkt überhaupt gar nicht. Das

---

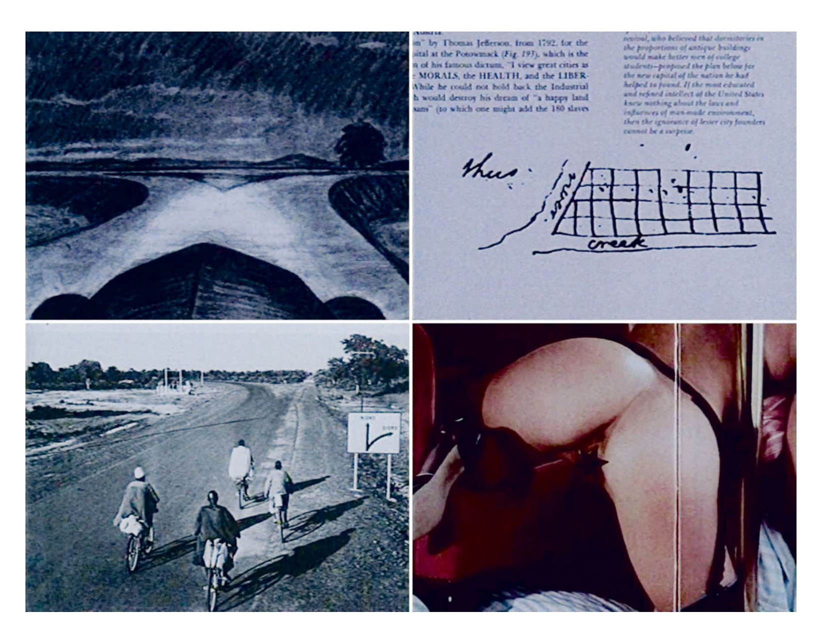
70 Mira Fliescher, *Der Witz der Kunst: Modelle ästhetischen Denkens*, hg. von Dieter Mersch, Julia Rintz, und Thomas Morsch (Zürich: Diaphanes, 2019), 24.

71 Fliescher, 59.

72 Fliescher, 44.

73 Hannah Arendt Brief 115 an Karl Jaspers. Zitiert nach: Fliescher, 57. Der Verweis auf Arendt ist hier umso triftiger, als dass Arendts*Vita Activa* zur zentralen Inspiration für *Wie man sieht* zählt. Nicht nur zitiert er Arendt im Film mehrmals, der Arbeitstitel des Films lautete Vita Activa.

Abb. 8: »Die Wahl unter zwei Wegen, der Scheideweg, zwei ist der kleinste Ausdruck von Vielzahl mit zwei Zeichen lässt sich die höchste Zahl darstellen. Rechts gehts zum rechten Fuss und links zum linken, da wo man herkommt, ist der Leib. In der Gabelung, im Kegel der Scheinwerfer ist der Schoss, aus dem die Stadt geboren wird. An der Gabelung, ein Stern weist den Weg.« Kommentar und Bilder aus »Wie man sieht« (1986)



Denken ist Heidegger zufolge ein »noch zu-Denkendes, das sich der Einholung sperrt«.[74]

So besehen mag sich erklären, weshalb Adorno der wissentlichen Verstrickung des Essays in Unwahrheiten gar ein kritisches Potential beschied: »Die Unwahrheit«, in die sich der Essay wissend durch »das Gewagte, Vorgreifende, nicht ganz Eingelöste« seiner Details verstrickt, »ist das Element seiner Wahrheit«.[75] Denn dadurch torpediert er die von der Kultur in die Natur pro-

---

74 Martin Heidegger, »Wissenschaft und Besinnung«, in *Vorträge und Aufsätze*, Bd. 7, Gesamtausgabe (Frankfurt a.M, 2000), 37ff. Zitiert nach: Fliescher, *Der Witz der Kunst*, 2019, 58.

75 Adorno, »Der Essay als Form«, 1958, 40f.

jizierte Vorstellung einer Systematik; er erkennt »das naturwüchsige Wesen von Kultur selber« und stellt sich so in den Dienst einer Politik des Nichtidentischen. Die Aufgabe des Essays, sein »eigentliches Thema«, wird es demnach, das »Verhältnis von Natur und Kultur« zu reflektieren und den »blinden Naturzusammenhang«, den »Mythos« als solchen aufscheinen zu lassen.

Im Zentrum der drei konsekutiven Filme *Wie man sieht, Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* und *Leben BRD* steht denn auch die Frage nach der Möglichkeit einer neuen Erkenntnis, eines originellen Denkens. Einer der zentralen Refrains von *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* sind Luftaufnahmen, die am 4. April 1944 von Aufklärungsfliegern der Alliierten gemacht worden sind und auf denen Auschwitz zu sehen ist. Die Bilder sind jedoch erst 1977 aus einem Archiv geborgen worden. Die alliierten Soldaten, so der Filmkommentar, hatten keinen Auftrag, »nach dem Lager von Auschwitz zu suchen, und also fanden sie es nicht«. Es gibt keine Methode, die einen das zu sehen lehren könnte, was man nicht erwartet. Wird in *Bilder der Welt* tatsächlich »der Bildvergleich als epistemologische Kernoperation der militärisch-polizeilichen Aufklärung«[76] medienhistorisch entfaltet, wie Volker Pantenburg es ausdrückt, so erzählt diese Entfaltung die Geschichte eines Scheiterns. Die rigide Befehlsstruktur der militärischen Aufklärung sieht sich in Anbetracht des Unerwarteten überfordert, da sie auf einer systematischen Repression des individuellen Witzes, des *ingeniums*, beruht.

Dass sich diese drei Filme in so ausgeprägtem Masse mit Technologie beschäftigen, kommt dabei nicht von ungefähr. Der Witz als epistemisches Verfahren zeichnet den Menschen vor der Maschine aus. Künstliche Intelligenz kann immer nur erkennen, was in millionenfacher Variation bereits prototypisiert wurde. Entsprechend wird der Moment des Akzidentiellen, des Sprungs ins Unerwartete, systematisch durch jene Form des Denkens unterminiert, die sich in allen Belangen an Mustern, Anleitungen, Kursen und Modellen orientiert und somit die Selbsttätigkeit der Sehenden von vornherein abstellt und das Aufzuklärende auf das zu Erwartende reduziert.

In *Leben BRD* (1990) reiht Farocki dokumentarische Aufzeichnungen von Rollenspielen, von Rhetorikseminaren, Kursen und Selbsthilfegruppen aneinander und zeichnet so das Bild einer Gesellschaft, die sich aufs Einüben, aufs Trimmen und Uniformieren spezialisiert hat.[77] Die zugrundeliegende Bot-

76 Pantenburg, »Film-Praxis und Text-Praxis: Harun Farocki und die Filmkritik«, 2019, 462.

77 *Leben BRD* fungiert als Bindeglied zwischen den Montagefilmen der 80er Jahre und den darauffolgenden, beobachtenden Filmen im Stile des Direct Cinema. Wie auch

schaft wird vor allem von den immer wieder eingestreuten Bildern von Maschinen transportiert, die Gegenstände auf ihre Funktion und Stabilität hin testen: Autotüren werden automatisch geöffnet und geschlossen, eine Walze bearbeitet eine Matratze, ein Schlüssel wird von einer Apparatur ins Schloss gesteckt und gedreht, ein Staubsauger auf einem Laufband wieder und wieder über ein Hindernis gefahren etc. Aus der Montage der automatisierten Qualitätskontrolle von Maschinen und der sich bildenden Menschen wird ein Zusammenhang suggeriert: Beide sollen in kontrollierten Situationen getestet und in ihrer Funktion möglicherweise verbessert werden.

So entsteht das Bild einer Gesellschaft, die von der Maschine nicht nur im physischen Sinne umstellt ist. Die Tugenden der Maschine zur impliziten Messlatte eines fortschrittlichen, westlichen Gesellschaftsmodells zu erheben, führt notwendig zur Groteske, schlimmer noch, zu lauter Enttäuschungen und menschlichem Versagen.

Die drei Filme weisen mit ihrer assoziativen Struktur formal auf jene Sackgasse hin, mit der sich Farocki in seinen Lehrfilmen konfrontiert sah. Die Verheissung einer strikten, maschinellen Lehrmethodik wie der minimalen Variation missachtet jenen genuin produktiven Aspekt des menschlichen Denkens, der sich weder emulieren noch kontrollieren lässt – der sich einzig bei selbsttätigen, gewitzten Individuen entfalten kann.

Von der Explikation zur Suggestion

Aufklärung, darauf macht *Bilder der Welt* explizit aufmerksam, ist sowohl ein Begriff der Geistesgeschichte als auch des Kriegswesens. Genauso ist die Aufklärung, die Farocki in seinen Montagefilmen betreibt, eine Kippfigur. Die durch Witz gefundene Erkenntnis stellt stets eine prekäre Form des Wissens dar. Im Lichte einer ungeahnten Verbindung scheint immer auch deren Unmöglichkeit auf. Der Witz destabilisiert mehr, als dass er tragfähige Schlüsse produzierte:[78] »[…] der Witz *findet* sprunghaft, aber besorgt nur vorläufig

---

Leben BRD beschäftigen sich *Die Schulung* (1987), *Die Umschulung* (1994) oder *Die Bewerbung* (1997) ausdrücklich mit institutionalisierten Formen des Lehrens und Lernens.

78 Vgl. Fliescher, *Der Witz der Kunst*, 2019, 44. Mit Charles Sanders Peirce gesprochen liesse sich seine Schlussfolgerung am ehesten mit der Abduktion vergleichen, einer »spontanen Hypothesenbildung mit noch ungewissem Erklärungspotenzial«. Mirjam Schaub, *Das Singuläre und das Exemplarische: Zu Logik und Praxis der Beispiele in Philosophie und Ästhetik* (Zürich: Diaphanes, 2010), 48.

die Gemeinsamkeit oder Übereinstimmung von Mannigfaltigkeiten […]«.[79] Er spekuliert auf Ähnlichkeit, d.h., er *erfindet* bisweilen ein *tertium comparationis*.[80] Kant verstand den Witz in diesem Sinne als »Verähnlichungsvermögen«,[81]

> das allerdings sofort zum Problem wird, da dieses Unterscheidungen, Kategorien und Hierarchien derart zu unterlaufen droht, dass ihm eine differenzierende Urteilskraft entgegengesetzt werden muss, um dem Wuchern einer Kombinatorik, die sinnfrei alles mit allem in Verbindung zu bringen droht, Herr zu werden […].[82]

Aus dieser Perspektive gerät die Poetik des Witzes in eine problematische Nachbarschaft zur Apophänie oder mit der heutigen Begrifflichkeit: zu Verschwörungstheorien. Die Kehrseite der Öffnung gegenüber dem Unerwarteten ist das Einüben eines Rezeptionsmodus, der im Strudel überraschender Verbindungen den prekären Status der Schlüsse vergisst.

Gerade so wie die zum Ethos erklärte Ironie eine Tyrannei errichten kann, in welcher keine Standpunkte mehr vertreten werden müssen, scheint es nicht unproblematisch, argumentative Vermittlungsformen per se auf der okkasionellen Kreativität des Witzes aufzubauen.[83] Der Witz ist situativ, er ermöglicht einen unerwarteten Sprung zumeist aus einer Metaperspektive, ist also auf bereits Vorhandenes angewiesen. *Wie man sieht* ermöglicht durch eine entsprechende Montage des Materials diese Sprünge. Stehen diese als Gesamtheit im Dienst einer wie auch immer beschaffenen Argumentation, so drohen sie den situativen Charakter des Witzes einzubüssen und statt einer momentanen Befreiung zu einem rhetorischen Mittel der Überzeugung zu werden.

Der Essay lässt sich als umsichtige, mehrere Perspektiven gegeneinander abwägende Erkenntnisform schwerlich instrumentalisieren. Dass *Wie man sieht* sein Vorgehen ostentativ offenlegt und sich damit in den zumindest

---

79 Fliescher, *Der Witz der Kunst*, 2019, 32.

80 Vgl. Fliescher, 30.

81 Immanuel Kant: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. in Werkausgabe. Bd. XII hg. von Wilhelm Weischedel (Frankfurt a.M., 1977), 538 (BA 153). Zitiert nach: Fliescher, 26.

82 Fliescher, 26.

83 Vgl. David Foster Wallace, »E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction«, in *Review of Contemporary Fiction*, Nr. 13/2 (1993): 183.

beim akademischen Publikum hinlänglich bekannten Essay-Diskurs einschreibt, muss einen angesichts seiner klaren ideologischen Ausrichtung allerdings skeptisch stimmen. Insofern lohnt es sich, die Konstellation Farockis nochmals genauer auszubreiten, die ihn schliesslich zur Behauptung führt, dass für ein neues Verkehrssystem ein neuer Krieg zu fürchten sei.

Früh im Film wird der Zusammenhang von Auto und Maschinengewehr über das Rückstossprinzip etabliert, bei dem die Kraft der abgefeuerten Kugel den Abschuss der nächsten ermöglicht. Wie der Kommentar zu einer Abbildung eines Maschinengewehrs bemerkt, das anstatt Kugeln Autos verschiesst, liege das Prinzip »nicht weit ab von dem des Verbrennungsmotors«.

Später wird dann der Gedankengang eingeübt, dass gewisse Ideen, Technologien oder Verfahren von Innovationen nicht verdrängt werden können, wenn sie in ihrer Blütezeit eine allzu starke Lobby auszubilden vermochten:

> Der Wankelmotor hat sich gegen das schlechtere Prinzip des Kolbenmotors nicht durchsetzen können. Das schlechtere Prinzip wurde in hundert Jahren so sehr optimiert und gestützt, dass es von einem besseren nicht beiseite geräumt werden konnte. Wie auch der Kapitalismus schon lange so optimiert und gestützt wird, dass er kaum von einem im Grundsatz schlüssigeren Verfahren beiseite geräumt werden könnte.

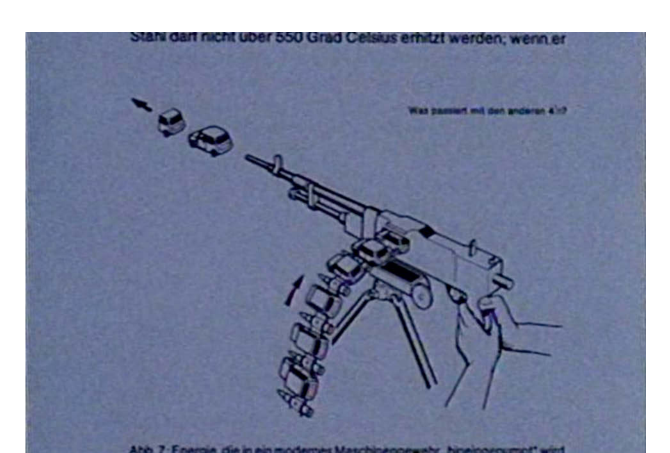
Die minimale Variation hat hier einen Priming-Effekt: Ein intellektueller Klimmzug wird erleichtert, indem er bereits zuvor in leichter Variation durchlaufen wird. Damit dieses Argument funktioniert, muss freilich erst einmal die Überlegenheit des Wankelmotors etabliert werden. Dieser Schluss fällt quasi als Nebenprodukt einer anderen Argumentationslinie ab, die der Film parallel verfolgt: eine Geschichte der Drehbewegung als entscheidende Kulturtechnik in der Abschaffung menschlicher Arbeit:

> Jede kleinste Kulturgeschichte weist darauf hin, dass Menschen und Tiere mit Wirbeln und Gelenken nicht die durchgehende Drehbewegung vermögen. […] Mit der Drehbewegung ist die Voraussetzung für die kontinuierliche Produktion gegeben.

Die Tatsache, dass der Wankelmotor im Vergleich zum Kolbenmotor keiner Kurbelwelle bedarf, also den Stoss der Gasexplosion nicht erst in eine Drehbewegung übersetzen muss, macht ihn im obigen Zitat pauschal zum »besseren

Prinzip«. Dass der Wankelmotor aufgrund seiner Bauweise einen schlechteren thermischen Wirkungsgrad aufweist, wird hier ausgeblendet.[84]

Abb. 9: Wie man sieht (1986)



Schliesslich wird das Bild des mit Autos geladenen Maschinengewehrs nochmals gezeigt, als der Kommentar nach ungefähr einer Stunde die besagte Befürchtung äussert. Auch hier wird ein Priming-Effekt von bereits Bekanntem ausgenutzt: Die Verbindung zwischen Auto und Maschinengewehr muss nicht mehr erklärt werden; das Bild und die – vermutlich vage – Erinnerung an den bereits etablierten Zusammenhang rechtfertigen die Engführung.

Zahlreiche kleine Schlüsse wie die nun beschriebene Entdeckung der Drehbewegung als kulturtechnische Revolution oder der Maschinensturm

84 Geschichtlich betrachtet hat diese Argumentation durchaus ihre Berechtigung, da während der Euphorie um den Wankelmotor in den 60er Jahren nicht der Wirkungsgrad entscheidend, sondern die Verringerung beweglicher Teile und die Laufruhe angepriesen wurden. Es liesse sich auch einwenden, dass der Wankelmotor niemals die beispiellose Optimierung des Kolbenmotors durchlief und entsprechend gar nicht mit diesen verglichen werden kann. Das Fehlen einer Kurbelwelle alleine wird jedoch für den Wirkungsgrad kaum je eine entscheidende Rolle spielen. Es stellt sich also immer die Frage nach dem Kriterium für die Bewertung. Bei Farocki wird dieses jedenfalls an keinen messbaren Parameter gebunden, wodurch Wertungen wie »besser« und »schlechter« besonders heikel werden.

der Militärs des 19. Jahrhunderts fliessen in die Vorbereitung respektive Rechtfertigung der Befürchtung ein, sodass es während des Visionierens unmöglich wird, die einzelnen Argumente nochmals auseinanderhaltend zu vergegenwärtigen. Unweigerlich wird man an eine Passage im Film erinnert, die die Verbreitung von technischen Errungenschaften der Nationalsozialisten mit der Geldwäsche in Verbindung bringt:

> Computer, Rakete, Nukleartechnik, in Deutschland entwickelt, als es hier mehr Sklaven gab als je zuvor, sind nach dem Krieg aus den USA in die Bundesrepublik gekommen, wie bei Geld, das im Ausland gewaschen wird.

Es drängt sich die Frage auf, ob die Passage nicht auch poetologisch gelesen werden müsste. Zusammenhänge werden etabliert, die bei späteren Erklärungen wieder herangezogen werden, doch die Fragwürdigkeit der Verbindungen (Rückstossprinzip, Drehbewegung, Kapitalismus) verliert sich in der Fülle der Assoziationen, der Dauer bis zur Wiederverwendung und dem Tempo der Montage. Sie werden reingewaschen durch die intrikaten, unüberschaubaren Stränge der Argumentation.

Angesichts der Verknüpfungen disparater Themenkomplexe zieht Klaus Kreimeier in seiner 1986 erschienenen Besprechung des Films den Schluss: »Farockis Untersuchung gibt keine Antworten, sie fordert auf, mit dem Fragen nicht aufzuhören.«[85] Werner Dütsch wiederum zieht in seiner Besprechung einen Vergleich zum Ethos der Zeitschrift *Filmkritik*, die einer Einschätzung Farockis zufolge daran gescheitert sei, dem Leser nicht zu sagen, »was er von einem Film halten möge«.[86] Gerade im Umgang mit ungewohnten Formen sind solche Setzungen aber mit Vorsicht zu geniessen, da sie sich immer auch aus Erwartungen und Vorurteilen speisen – *Wie man sieht* dürfte in seiner Beurteilung durch die poetologische Assoziation mit dem Essay ohne Zweifel begünstigt werden.

Eine Aussage von Farocki selbst deutet darauf hin, dass *Wie man sieht* nicht zwingend als eine epistemisch offene, essayistische Form verstanden werden muss. In einem Interview mit Christoph Hübner gab er an, dass er mit seiner assoziativen Poetik auf einen »hypnotischen Akt« abzielt.[87] Wenngleich sich

---

85 Klaus Kreimeier, »Wie man sieht, was man sieht. Über einen Film von Harun Farocki«, in *epd Film, Nr.* 8, 1987, https://www.filmzentrale.com/rezis/wiemansiehtkk.htm [27.07.2018].

86 Dütsch, *WDR – Wie man sieht – Lola Montez*, 2019, 17.

87 *Dokumentarisch arbeiten: Modell/Realität.* R: Christoph Hübner, D, 2005.

diese Aussage auf seinen *Auge/Maschine*-Zyklus bezieht, so lässt sie angesichts der formalen Parallelen doch aufhorchen.[88] Durch eine »Erzählordnung, die einem nicht sehr geläufig ist«, erhofft er sich eine hypnotische Wirkung, die es ihm schliesslich ermöglicht zu sagen: »So muss das gehen«. Das Publikum soll sich nicht ständig fragen, warum denn nun ausgerechnet die gewählten Bilder gezeigt werden und wo diese überhaupt herkommen. Aus diesem Grund werden die »Subtexte« der gezeigten Bilder jeweils so angesprochen,

> als ob wir das alle so gedacht hätten. Da ist etwas Suggestives dran. So ein bisschen wie Alexander Kluge immer sagt: »So wie sie es richtig sagen«, obwohl man noch überhaupt nichts gesagt hat.[89]

Dass Farocki die Wirkung seiner Filme mit der Hypnose und der Suggestion in Verbindung bringt, ist insofern erstaunlich, als es sich dabei um den paradigmatischen Fall eines fehlenden kritischen, eines unaufgeklärten Bewusstseins handelt: Wer hypnotisiert ist, steht im Banne einer äusseren Einwirkung und kann sich dieser Steuerung nicht einmal bewusst sein. Die Hypnose steht damit in diametralem Gegensatz zu Farockis Anspruch eines kritischen, aufgeklärten und sich von unterdrückenden Kräften emanzipierenden Publikums. So verwundert es denn kaum, dass Farocki in einem späteren Text festhält, *Wie man sieht* sei »the only film of mine that is not sober, but has a somewhat drunken feel [...] in my work I was always seriously austere«.[90]

Die hypnotische Wirkung, die hier mit einer Trunkenheit umschrieben wird, steht vermutlich auch in einem Zusammenhang mit dem Einsatz der Hintergrundmusik. Diese hält sich so dezent im Hintergrund, dass sie über weite Teile des Films kaum wahrgenommen wird und nur zeitweise durch unerwartete Geräusche oder auffällige Anschläge der Instrumente kurz auf sich aufmerksam macht. Die jazzige Musik schafft durch den Einsatz eines fragilen elektrischen Kontrabasses, der vorsichtig immer wieder einige Themen mit freiem Rhythmus probiert und variiert und sich dabei jeden Ton auf dem Griffbrett wie auf zittrigen Beinen suchen muss, in Kombination mit Geräuschen unbekannter Herkunft eine verstörende, verunsichernde Geräuschkulisse. Eine solche Musik würde in konventionelleren Produktionen

88 Volker Pantenburg weist auf mehrere Parallelen zu *Bilder der Welt* hin in: Volker Pantenburg, »Auge/Maschine I-III«, in *Weiche Montagen*, hg. von Yilmaz Dziewior (Bregenz: Kunsthaus, 2011), 52f.

89 *Dokumentarisch arbeiten: Modell/Realität.* R: Christoph Hübner, D, 2005.

90 Farocki, »Written Trailers«, 2009, 225.

vielleicht beim Etablieren eines unbekannten, unheimlichen Raumes gespielt, um die Spannung zu erhöhen und das Gefühl der Unberechenbarkeit des neuen Schauplatzes zu verstärken. Die Verunsicherung durch eine auditiv evozierte Stimmung kann dem hypnotischen Akt nur dienlich sein. Einem verunsicherten Publikum lässt sich einfacher sagen: »So muss das gehen«.

Noch viel wirksamer als die Hintergrundmusik beeinflusst allerdings die assoziative Poetik die suggestive Empfänglichkeit durch Verunsicherung. Die Vieldeutigkeit des Titels *Wie man sieht* weist performativ darauf hin, dass es Eindeutiges nicht gibt: Selbst der Ausdruck für etwas Augenfälliges ist mehrdeutig. Jede Kreuzung in dem dichten Gewebe der Assoziationen konfrontiert einen mit neuen Perspektiven, mit einem nach allen Seiten ausscherenden *ingenium*, das Gegensätze mühelos überwindet und damit vermeintlich Offensichtliches ins Ungewisse stürzt. In einer derart unstabilen Umgebung wird sich manch ein hermeneutisch veranlagter Rezipient bald nach etwas Klarheit sehnen. So laufen die aus einem Witz gezogenen Schlüsse, Befürchtungen und Erkenntnisse Gefahr, zumindest während des Visionierens für bare Münze genommen zu werden, um dem unablässigen »rhythm of fear and hope« mit einer vorläufigen Gewissheit zu entkommen.[91]

Anders als bei den agitatorischen Lehrfilmen Ende der 60er Jahre ist es nicht mehr oberstes Gebot, Erkenntnis zu explizieren und »Bewusstsein über den Gegenstand und die Methode seiner Herleitung« zu stiften.[92] Vielmehr wird die Herleitung durch die Methode verschleiert. Erkenntnisse werden weniger expliziert als mittels Analogien durch vergleichende Variationen nur mehr suggeriert. An die Stelle der Explikation tritt die Suggestion. Dieses Verfahren wird verschieden eingesetzt. Wie oben gezeigt, mag es als Priming-Effekt eine Erkenntnis einüben. Es kann gewisse Schlüsse nahelegen, ohne dass ihre argumentative Grundlage je zur Sprache gebracht werden müsste: Der Film zeigt uns auf, dass die Folgen des ökonomisierenden Maschinengewehrs wortwörtlich verheerend waren.[93] Dann berichtet er von der ökonomisierenden Automation handwerklicher Arbeit. Was könnten wohl die Konsequenzen sein?

---

91 Rosenberg, »Seeing and Believing«, 1989, nicht nummeriert.

92 Farocki, »›Minimale Variation‹ und ›semantische Generalisation‹ (1969)«, 2018, 87.

93 Hier klingt die Etymologie von *verheerend* an: »Weil einer mit der Gewehrmaschine mehr Leute erschiessen kann, erfordert sie grössere Heere und nicht kleinere,« meint der Kommentar in *Wie man sieht*.

Vor diesem Hintergrund verwundert es, dass Farocki – den Gedanken der kollektiven Autorschaft aufgreifend – darüber nachgedacht haben soll, *Wie man sieht* von Zuschauern neu montieren zu lassen.[94] Es scheint, dass das vom Film ausgehende suggestive Potential gar nicht auf die Verwirklichung auktorialer Deutungsmacht angelegt war, was sich mit Blick auf Farockis Praxis auch durchaus nicht aufdrängt. Ein zeitgleich zum Film veröffentlichtes Textdouble selben Titels deutet in eine ähnliche Richtung. Die Dramaturgie des 74 Seiten langen, bebilderten Texts deckt sich nur grob mit jener des Films. Zwischen Passagen, die wörtlich dem Filmkommentar folgen, sind unzählige Zitate eingelassen, die zuweilen neue, dem Film fremde Argumentationslinien eröffnen. Rezipiert man sowohl Film als auch Text, wie dies Klaus Kreimeier getan hat, zwingt sich einem unwillkürlich die Empfindung auf, dass die gemachten Verbindungen lediglich »Vorschläge« sind, da sie durch teils verschiedene »Verknüpfungen das Nachdenken neu organisieren und die Ergebnisse variieren, sie gelegentlich auch präzisieren [...]«.[95]

Doch gerade die Tatsache, dass es für die Entfaltung einer argumentativen Struktur scheinbar keiner Intention, keiner führenden Autorstimme bedarf, zeigt auf, wie eine assoziative, gewebte Poetik für einen lehrenden, emanzipatorischen Film nicht völlig unproblematisch ist. Versteht man den Essay als eine potentiell unabschliessbare Konfiguration von Material, so lässt sich kaum auf politischen Standpunkten beharren. Erst die »Standpunktlosigkeit« macht Adorno zufolge die konstellative Poetik zur »kritischen Form par excellence«.[96] Weist das Material allerdings eine ideologisch bedingte suggestive Kraft auf, so geht mit dem Standpunkt des Autors auch eine Verantwortung einher.

Vielleicht muss man die teppichhafte Ausbreitung der Argumente weniger im Zeichen einer Dialogizität zwischen Film und Rezipient verstehen.[97]

---

94 Vgl. Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, 2002, 161.

95 Kreimeier, »Wie man sieht, was man sieht«, 1987.

96 Adorno, »Der Essay als Form«, 1958, 39.

97 Die assoziative Poetik der Montagefilme ist hinsichtlich ihres epistemischen Vorgehens immer wieder mit einer Dialogizität zwischen Film und Publikum in Verbindung gebracht worden. Vgl. Bayer-Wermuth, *Harun Farocki: Arbeit*, 2016, 162. Oder: David Montero, *Thinking images: the essay film as a dialogic form in European cinema* (Oxford: Peter Lang, 2012), 1. Kapitel. *Wie man sieht* liesse sich einer Aussage Farockis zufolge jedoch vielmehr als das Abbild eines Dialogs verstehen, als dass er in einen verstrickt (vgl. Kapitel *Poetik des Witzes*).

Vielleicht handelt es sich dabei um die Metapher für eine Darstellungslogik, die diesen vielmehr durch Überforderung in ein Netz gehen lässt, in das er sich mit jedem hermeneutischen Befreiungsversuch tiefer und tiefer verstrickt. Das Gewebe steht in *Wie man sieht* – mit dem Verweis auf das englische *fabric* – auch für den Anfang der Grossindustrie und damit für den Beginn der Entwertung menschlicher Arbeit:

> Ein Gewebe ist einfach, regelmässig und geht ins Unendliche. Die Regelmässigkeit des Gewebes beschämt die unsichere Hand des Arbeiters. Der Arbeiter muss ersetzt werden.

Das Interpretationsvermögen des Rezipienten muss angesichts des ins Unendliche verweisenden Assoziationsreichtums einer Datenmatrix kapitulieren: Er muss ersetzt werden.

Dinge erzählen dann anderen Dingen, vielleicht Maschinen, ihre Geschichte. Gerade so, wie einer Argumentationslinie von *Wie man sieht* folgend Technologie grösstenteils nicht für den Menschen und die Stärkung seiner Fertigkeiten entwickelt wird, so braucht es den Menschen auch in der Aufarbeitung und Rezeption der Technikgeschichte nicht mehr. *Wie man sieht* stünde im Zeichen einer Emanzipation der Dinge, die den Menschen endlich hinter sich lassen.

Offenkundig ist dies aber gerade nicht der Fall. Hinter der Technikkritik von *Wie man sieht* steht die materialistisch informierte Stimme Farockis. Die assoziative Poetik der Montagefilme ist ebenso epistemisch ergiebig im Sinne des *ingeniums*, das haarsträubende Bezüge ermöglicht, wie sie in der summarischen Kombination dieser unerwarteten Sprünge suggestiv ist.

Basteln, experimentieren

Werner Dütsch zufolge ist *Wie man sieht* »ein Labor, das aber nicht jedes für eine strenge Forschung notwendige Material bereithält, sondern ungeniert mit dem experimentiert, was individuelles Suchen und der Zufall zusammengebracht haben«.[98] Diese Beobachtung ist in zweifacher Hinsicht aufschlussreich. Nicht nur bringt Dütsch die Form von *Wie man sieht* über den Begriff des Experimentierens in die Nähe des Essays, er weist die Form des Versuches sogleich als eine eigenständige aus, die sich offenkundig von jener der Wissenschaft unterscheidet.

98 Dütsch, *WDR – Wie man sieht – Lola Montez*, 2019, 14.

Wenn in den Künsten die Rede vom Experiment ist, dann wird in der Regel an diesem präzise das hervorgehoben, was es in den Wissenschaften zu eliminieren sucht: das Wahllose und Unsystematische. Im wissenschaftlichen Kontext will das Experiment Ursache und Wirkung »gezielt« miteinander korrelieren:

> Im Kern ist wissenschaftlichen Praktiken des Experimentierens gemein, dass beim Herstellen, Kontrollieren, Intervenieren bzw. Manipulieren eines idealerweise isolierten Objektbereichs planmässig gehandelt wird.[99]

Ein Experiment wird durchgeführt, um eine Probe zu machen, eine Vermutung zu testen – um in der Form eines wiederholbaren Resultats eine Hypothese zu verifizieren respektive falsifizieren. Kunstpraktiken hingegen gelten gerade dann als experimentell, wenn sie von einer regelgeleiteten Methodik absehen.[100] Das Experiment wird zum Etikett, das eine bestimmte Kunstströmung von klassischen oder traditionellen Formen abheben soll.

Während der eine Experimentbegriff also das Prüfende in den Fokus rückt, zielt der andere auf Innovation und Exploration.[101] In diesem zweiten Verständnis gewinnt das Experiment statt als Beweismittel vorangehender Hypothesen eine neue, produktive Bedeutung: Der Versuch[102] selbst erzeugt ungeahnte Erkenntnisse. In diesem modernen Verständnis des Experiments bringt es hervor, »was es im allgemeinen Verständnis doch lediglich nachzuweisen hatte«, und schafft damit einen ergebnisoffenen Möglichkeitsraum.[103] In diesem Verständnis artikuliert sich eine selbstaufklärerische Introspektion, die den Blick auf das emergente Potential einer experimentellen Praxis richtet und damit die epistemische Hoheit des Hypothesen generierenden Geistes ins Wanken bringt. Es spiegelt sich an den unter-

---

99 Gunhild Berg, »Experimentieren«, in *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens: Ein Handwörterbuch*, hg. von Ute Frietsch und Jörg Rogge (Bielefeld: transcript, 2014), 140.

100 Vgl. Berg, 143.

101 Reto Rössler, *Vom Versuch: Bauteile zur Zirkulationsgeschichte einer impliziten Gattung der Aufklärung* (Berlin: Kadmos, 2017), 26.

102 Aus Gründen der Übersichtlichkeit verwende ich den Versuch in diesem Kontext synonym zum Experiment. Für eine diachrone Aufarbeitung der unterschiedlichen Gebrauchsweisen der Begriffe siehe Rössler, 45ff.

103 Marcus Krause und Nicolas Pethes, *Literarische Experimentalkulturen: Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert* (Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2005), 10.

schiedlichen Gebrauchsweisen vom Experiment also jene Gegensätzlichkeit, die in der Ästhetik zwischen Theorie und Praxis ausgefochten wird.

Betrachtet man nochmals die eingangs zitierte Passage Dütschs, so folgt der darin entworfene Experimentbegriff unverkennbar diesem modernen Verständnis. Wenn »nicht jedes für eine strenge Forschung notwendige Material« bereits vor Beginn des Versuches vorhanden ist, sondern mit den mehr oder minder zufällig vorhandenen Mitteln gearbeitet wird, dann ähnelt Farockis Labor jenem von Lévi-Strauss' Bricoleur.[104] Dieser schafft im Unterschied zum Ingenieur aus einem Fundus bereits gebrauchter Dinge etwas Neues, anstatt die Werkzeuge einem Ziel anzupassen. Die vorhandenen Werkzeuge und Materialien determinieren die Beschaffenheit des Produkts.

Das Basteln wird Lévi-Strauss zum Modell für seinen eigentlichen Untersuchungsgegenstand, das wilde, mythische Denken:

> Die Eigenart des mythischen Denkens besteht nun aber darin, sich mit Hilfe von Mitteln auszudrücken, deren Zusammensetzung merkwürdig ist und die, obwohl vielumfassend, begrenzt bleiben; dennoch muß es sich ihrer bedienen, an welches Problem es auch immer herangeht, denn es hat nichts anderes zur Hand. Es erscheint somit als eine Art intellektueller Bastelei, was die Beziehungen, die man zwischen mythischem Denken und Bastelei beobachten kann, verständlich macht.[105]

---

104 Vermutlich spielt Bitomsky genau auf diese Ähnlichkeit an, wenn er *Wie man sieht* als Bastelarbeit bezeichnet: »Dein Film handelt von der Geschichte der jeweils modernen Techniken, von Waffen und Werkzeugen. Aber es ist ein Film, der, gemessen an der Technik des heutigen Filmemachens, sich wie eine Bastelarbeit ausnimmt. Du hast alles selber gemacht, so sieht es aus: der Film ist am Schreibtisch gemacht, an dem du liest, studierst und Forschungen machst. Dabei sind dir Bilder untergekommen und die legst du deinen Gedanken vor. Es ist anspruchsvoll, was dabei zusammenkommt, doch zugleich auch behelfsmäßig. Du arbeitest wie ein Kind, das weben will und die Fäden zählt, die es in der Hand hält.« Aus einem Gespräch zwischen Bitomsky und Farocki, das Baumgärtel zufolge in der Wiener Zeitschrift *Falter* abgedruckt sei (Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, 2002, 168). Er bezieht sich jedoch wie ich auf ein Exzerpt in Kreimeier, »Wie man sieht, was man sieht«, 1987.

105 Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968), 29. Derrida merkt an, dass auch der Ingenieur das Produkt eines Bastelns ist: »Si l'on appelle bricolage la necessite d'emprunter ses concepts au texte d'un heritage plus ou moins coherent ou ruine, on doit dire que tout discours est bricoleur. L'ingenieur, que Lévi-Strauss oppose au bricoleur, devrait, lui, construire la totalite de son langage, syntaxe et lexique. En ce sens l'ingenieur est un mythe: un sujet qui serait à l'origine absolue de son propre discours et le construirait ›de toutes pieces‹ serait le createur du verbe,

Die Metapher der Konstellation als Poetik des Essayistischen weist in ihrer ursprünglichen Bedeutung auf dieselbe Produktivität mythischen Denkens hin. Durch die Verbindung disparater Gegenstände werden neue Bilder geschaffen, Sternbilder, die sich aus dem vorliegenden Material ergeben mögen, aber nur aus einer bestimmten Perspektive und mit einem bestimmten kulturellen Wissen entziffert werden können – mit den verbundenen Gegenständen müssen die dabei entworfenen Bilder an sich nichts mehr gemein haben. Der Sterndeuter vergleicht das reiche Deutungsangebot einer sternklaren Nacht mit seinem Erklärungshorizont, wodurch die wahllose Anordnung der Gestirne lesbar wird und sich darin abstrakte Formen abzeichnen.

Das mythische Denken des Konstellierenden ist produktiv, weil es in die Lücken zwischen den Objekten springt, weil es etwas Neues in der Gesamtheit zu erkennen vermag und dadurch eine Deutung für einen grösseren kulturellen Zusammenhang anbietet. Ein Konstellateur, wie man einen entsprechend arbeitenden Autor in Anlehnung an Lévi-Strauss vielleicht nennen könnte, schafft dabei allerdings Konstellationen, deren Deutung bereits getan ist.

Wie man sieht ist nur mit Blick auf die den Film hervorbringende Praxis ein innovatives Experiment. Aus rezeptionsästhetischer Perspektive aber wird der Film zu einem ausgefallenen Versuch, um, wie Reto Rössler es formuliert, ein bereits »hergeleitetes Wissen noch einmal für eine grössere Öffentlichkeit anschaulich« zu machen.[106] »Anschaulich machen« bedeutet in diesem Falle einerseits, die verworrenen Wege des produktiven Experimentierens als solche darzustellen. Andererseits – und das bedarf ebenso der Beachtung – den daraus resultierenden Effekt für einen bestimmten Zweck zu nutzen. Die Funktion des Films als Experiment mit Unbekannten zieht immer auch eine bestimmte Affizierung des Publikums nach sich. Der hypnotische Effekt der unbekannten Form erinnert an die Wirkungsweise der ersten öffentlich durchgeführten Experimente des 16. und 17. Jahrhunderts, wie sie der englische Maler Joseph Wright of Derby in zahlreichen Gemälden, am prominentesten in *An Experiment on a Bird in the Air Pump* einzufangen suchte:

le verbe lui-meme. L'idee de l'ingenieur qui aurait rompu avec tout bricolage est donc une idee theologique; et comme Lévi-Strauss nous dit ailleurs que le bricolage est mythopoetique, il y a tout aparier que l'ingenieur est un mythe produit par le bricoleur. Des lors qu'on cesse de croire à un tel ingenieur et à un discours rompant avec la reception historique.« Jacques Derrida, *L'écriture et la différence* (Paris: Ed. du Seuil, 1967), 418.

106 Rössler, *Vom Versuch*, 2017, 27.

> Bei allem aufrichtigen Erkenntnisinteresse kam hierbei vor allem der theatralischen Inszenierung der neuen Empirie eine herausragende Bedeutung zu: Es ging darum, einen theologisch wie wissenschaftlich interessierten Zuschauer mehrfach zu adressieren, ihn durch intellektuelles Vergnügen an der Vollkommenheit der Welt in Staunen zu versetzen und sich auf diese Weise seine beständige Aufmerksamkeit zu sichern.[107]

Solche Experimente zeichnen sich durch eine Theatralität aus, die »kalkuliert auf die Affekte der Zuschauer einzuwirken« und damit Staunen zu provozieren versucht.[108] Die Herausbildung von Experimentalkulturen, die einen entscheidenden Schritt zur Aufklärung bedeuteten, ist damit mindestens ebenso an einen »affektiven« wie einen »kognitiven Wissenserwerb« gebunden, so Klaus Müller-Wille.[109]

Während diese frühen Experimente Staunen vor allem durch Effekthascherei zu erzeugen suchten – eine Strategie, die im Film schliesslich im Blockbuster-Kino ihre Vollendung findet –, zielt die intellektuelle Bastelei von *Wie man sieht* oder *Bilder der Welt* mit ihrer ungewohnten Form auf eine anders beschaffene ästhetische Vereinnahmung. Es sind hier weniger die unmittelbar sinnlichen Eindrücke, die in ihren Bann ziehen, als das Gefühl einer hermeneutischen Erhabenheit, die dazu anhält, »nach verschüttetem Sinn zu suchen und den Schutt, der auf den Bildern liegt, wegzuräumen«.[110] Die Form des Experiments fordert im Vollzug dieses epistemischen Credos eine ebenso kognitive wie affektive Immersion. Die Rezeption steht im Zeichen dieser hybriden Position. Der Ausdruck eines entsprechend verfahrenden Konstellateurs ist nicht fern von jenem des Mythos.

---

107 Rössler, 27f. Vgl. dazu Klaus Müller-Wille, »Inszeniertes Wissen. Theater und Experiment«, in *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*, hg. von Michael Gamper (Göttingen: Wallstein, 2010), 40-68. Und: Rüdiger Campe, »Die Einstellung des Zuschauers. ›Admiratio‹ in den Gärten von Versailles und in der Royal Society zwischen 1660 und 1690«, in *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, hg. von Erika Fischer-Lichte (Stuttgart: J.B. Metzler, 2001), 337-54.

108 Müller-Wille, »Inszeniertes Wissen. Theater und Experiment«, 2010, 42.

109 Müller-Wille, 42.

110 Harun Farocki zu *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988), Begleitmaterial Basis-Film.

Poetik des Nebeneinanders

Im Zuge seiner Emanzipation von den Strukturen und formalen Vorgaben der öffentlich-rechtlichen Sender und des etablierten Kinos beschliesst Farocki in den 70er Jahren einen Film auf eigene Faust, aus eigenen Mitteln zu realisieren. Wie es die Anzeige des dabei entstandenen Films *Zwischen zwei Kriegen* (1978) unmissverständlich zu verstehen gibt, ist dieser »gegen das Fernsehen und gegen das Kino gemacht«.[111] In den über sechs Jahre dauernden Vorbereitungen des Films sieht sich Farocki genötigt, eine eigene Form für seine Kritik am Status quo audiovisueller Erzeugnisse zu finden. Im Stile des Verbundes nutzt er die dabei gemachten narratologischen Überlegungen, um eine Sendung über das Erzählen zu produzieren. In Zusammenarbeit mit Ingemo Engström gelingt es ihm, Ende 1975 im WDR eine Sendung mit dem Namen *Erzählen* zu platzieren.

Diese handelt von der Suche zweier Autoren-Protagonisten, gespielt von Farocki und Engström selbst, nach adäquaten Darstellungsformen für ihre jeweiligen Projekte. Dem Thema von *Zwischen zwei Kriegen* entsprechend geht Farockis Figur der Frage nach, wie sich der Stoff des Verbundsystems darstellen liesse. Zu Beginn des Films erhält sie den Rat: »Du solltest es nicht als eine wissenschaftliche Arbeit schreiben, du solltest es als eine Geschichte erzählen. Dann könnten es auch Leute lesen, die ein wissenschaftliches Buch nicht lesen.« Worauf Farockis Figur erwidert, dass sie eigentlich gar nicht wisse, »was eine Geschichte ist«. Damit beginnt die Recherche rund um die Arbeit von Autoren. Farocki und Engström inszenieren sich selbst bei ihrer Arbeit – und beschäftigen sich somit im Medium Film genau damit, wovon dieser historisch betrachtet kaum je handelt. Damit handelt es sich bei *Erzählen* zweifelsfrei um einen Film gegen die Tradition des Kinos.

In einem im Februar 1975 entstandenen, neunseitigen Exposé steht, dass dies »keine sendung <u>über</u> das erzählen« werden solle, »sondern eine sendung, in der die arbeit der autorschaft <u>stattfindet</u>«.[112] Vergleicht man diese Zielsetzung mit den expliziten, programmatischen Lehrfilmen, so wird evident, dass Farocki seiner Kritik am Bilderdenken nun Taten folgen lassen will. In dieser

---

111 Harun Farocki, »Zwischen Zwei Kriegen (Anzeige, 1978)«, in *Ich habe genug! Texte 1976-1985*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2019), 149, Zuerst erschienen in: Filmkritik, Nr. 261, September 1978, 469.

112 Farocki und Engström, »HA WDR 7620 ›Erzählen‹«, 1975, Exposé film essai »erzählen«, 1.

Haltung drückt sich gleichermassen eine Ablehnung von auf Sprache basierenden Lehrformaten aus, wie sie das Vertrauen auf ein performatives Wissen affirmiert. Dieses performative Format soll sich am »essai« orientieren, einer Form, die als »einheit von wissenschaft und kunst, einheit von gesellschaftlichem und eigenem wissen« definiert wird.[113]

Gleich im Anschluss an die Bemerkung, dass es im Film »keine wirkliche entsprechung zu dieser gattung« des Essays gebe, zieht Farocki bemerkenswerterweise das ›making of‹ als unzureichenden Vergleich heran:[114] »der film über die dreharbeiten [bietet] ein nur sehr verkürzter begriff von produktion und autorschaft«. Hier wird ersichtlich, welchen Anspruch er mit dem Essay verknüpft. Er scheint eine Form der Dokumentation zu fordern, die den Gegenstand nicht nur abbildet, sondern vielmehr in seinen unterschiedlichsten Facetten erfahrbar machen soll. In einer Fussnote konkretisiert sich seine Vorstellung eines ›film essais‹ zum Problem der Autorschaft: »eher zu vergleichen mit einem film, in dem alles, was vor den dreharbeiten liegt, vorkommt, diesen film habe ich noch nie gesehen.« Die Arbeit eines solchen Films sei »nicht auf ein bestimmtes ergebnis angelegt, es wird nicht der vorgang der gewinnung eines einzigen schlusstextes verfolgt«. Vielmehr geht es um die »vielfältige arbeit, erfahrungen zu machen und [zu] verarbeiten«.

Dass die Reflexion über die Form der Sendung als ›film essai‹ zu Beginn des Exposés geleistet wird, macht nicht nur deutlich, wie zentral die Überlegungen sind – es zeigt auch, dass es sich dabei um alles andere als eine erprobte Praxis handelt: Farocki muss bei der Redaktion ganz am Anfang seinen Entschluss anmelden, das Thema des Erzählens nicht schulmeisterlich abzuhandeln, sondern auf eine neue Weise darstellen zu wollen. Die Implikationen eines solchen Verstosses gegen bewährte Darstellungspraktiken einer eingespielten Redaktion sind beträchtlich. Wie Korrespondenzen innerhalb des WDR zeigen, forderte dieses Unterfangen einen besonderen Einsatz der Involvierten.[115] Ohne ein Team von Gleichgesinnten, das sich während Farockis mehrjähriger Tätigkeit innerhalb der WDR-Redaktion herausbildete,

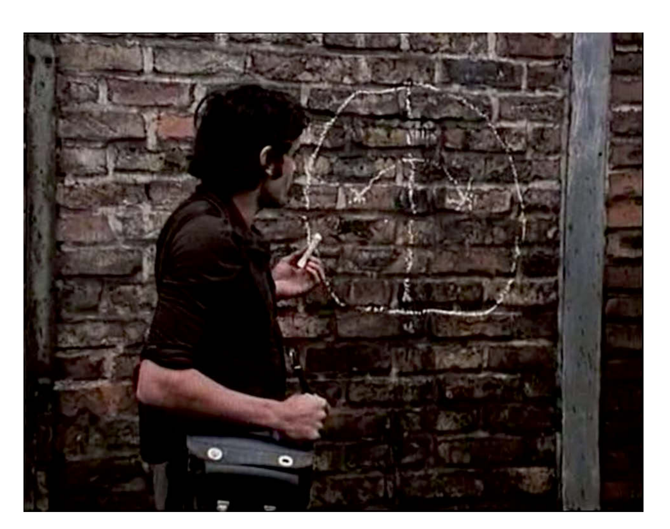
113 Farocki und Engström, Exposé film essai »erzählen«, 1.

114 Das Exposé ist allem Anschein nach noch von Farocki alleine abgefasst worden, da es über weite Strecken in der ersten Person Singular gehalten ist. Jedoch finden sich aber auch bereits hier Wendungen wie »unsere sendung«.

115 Vgl. Farocki und Engström, »HA WDR 7620 ›Erzählen‹«, 1975, Brief an Eva David vom 17.7.1975.

wäre ein solches Projekt kaum zu realisieren gewesen. Dank seiner Solidarisierung mit den Arbeiterinnen innerhalb des WDR bestand jedoch eine enge Zusammenarbeit mit einzelnen Vertreterinnen der Stände.[116]


Abb. 10: Erzählen (1975)



Wie bereits angedeutet, zeigt der Film die Recherchearbeiten zweier unterschiedlich verfahrender Autorenfiguren. Die von Engström und Farocki gespielten Protagonisten repräsentieren jeweils ein Erkenntnisinteresse. Farockis Figur reist mit einem portablen Aufnahmegerät zu verschiedenen Leuten und bittet sie um Geschichten. Diese werden anschliessend mithilfe eines simplen strukturalistischen Erzählschemas aus der Märchenforschung analysiert. Zu Beginn steht die Protagonistin der Erzählung im Widerspruch zu ihrer Umgebung, sie sehnt sich nach einem anderen Zustand. Dieser wird jedoch durch eine strukturelle Grenze versperrt, die es zu überwinden gilt. Dieses dualistische Erzählschema findet sich, wie es im Film heisst, »in jeder

116 Der in der *Filmkritik* von 1975 (Nr. 291) veröffentlichte Text mit dem Titel *Arbeiten – beim Fernsehen* entstand auf der Grundlage eines Gesprächs mit der Cutterin Erika Kisters, um deren Mitarbeit bei *Erzählen* in einem Schreiben an das Personalwesen explizit gebeten wird (vgl. Kapitel *Autorschaft im Kollektiv*).

Geschichte wieder, die unserer Vorstellung von Vollständigkeit und Geschlossenheit entspricht: In jeder Geschichte, die aufgeht«. Zunächst werden Märchen analysiert, dann populäre Geschichten aus der Filmgeschichte bis hin zu Erzählungen ferner Kulturen oder Nacherzählungen geschichtlicher Ereignisse. Bei allen lässt sich der Grundkonflikt mittels des simplen Schemas verdeutlichen.

Engströms Figur hingegen hält wenig von solch strukturalistischen Analysen. Sie befindet sich auf den Spuren der sowjetischen Schriftstellerin und Revolutionärin Larissa Reissner, über die sie ein Buch zu schreiben gedenkt. Anders als Farockis Figur ist sie nicht auf der Suche nach einem universellen Modell des Erzählens, sondern verfolgt in der Gegenüberstellung von Reissners und ihrer Praxis eine gänzlich andere Modellhaftigkeit. Auf die Frage, ob sie Material sammle, um damit eine Schriftstellerbiographie oder einen biografischen Roman zu schreiben, antwortet sie:

> Nein. Die wirkliche Larissa Reissner ist nur ein Modell. Ein Modell für jemanden, der schreibt und der vor allem von der unmittelbaren Anschauung lebt. Deswegen ist sie für mich so wichtig. Ich möchte ihre Reise nachvollziehen, nach Spuren suchen, Fakten, Erinnerungen, damit meine Reise mit ihrer Reise etwas zu tun haben wird. Die Person, die ich dabei erfinde, ist die, die durch diese Suche in mir wirklich wird.

Hinter ihren Forschungen steckt also nicht die Absicht einer historischen Rekonstruktion. Bis anhin habe sie stets mit Dokumenten gearbeitet: »Tagebucheintragungen, Gespräche, Befragungen, Tonbandprotokolle, Lebensläufe«. Immer sei, einer Passage aus dem Treatment der Sendung zufolge, »das Material als realitär [sic!] ausgewiesen geblieben, hätte seine Authentizität aus dem Tatsächlichsein abgeleitet«.[117] Nun aber versuche sie, den Sprung zu schaffen, »etwas in der Wirklichkeit [zu] untersuchen, aber in der Phantasie aus[zu]führen«. Sie will damit »die volle Verantwortung« übernehmen, »die aus Autorschaft kommt«, anstatt diese aufs Material abzuschieben.

Engströms Figur arbeitet hier an einer eigenwilligen Konzeption von Autorschaft. Sie will ihren Autorenstatus weder darauf beschränken, wie die Wissenschaftlerin etwas Allgemeingültiges zu formulieren, noch wie die Biografin etwas tatsächlich Gewesenes zu dokumentieren.[118] Daraus lässt sich

117 Farocki und Engström, »HA WDR 7620 ›Erzählen‹«, 1975, Treatment.

118 Auch Farocki lehnt die angeblich rein dokumentarische Haltung in einem seiner späteren Texte ab. Er empfindet die Haltung, die er in einigen seiner Filme registriert, im

wohl auch Engströms und Farockis Umgang mit den zahlreichen Zitaten verstehen, aus denen *Erzählen* zusammengesetzt ist. Abgesehen von direkt aus Büchern vorgelesenen Passagen deutet nur ein Vermerk im Abspann darauf hin, dass es sich beim Grossteil der längeren Redebeiträge um Zitate aus der Weltliteratur und der Literaturtheorie handelt.[119] Autorschaft bedeutet hier offenkundig nicht, einzig aus sich selbst zu schöpfen – genauso wenig wie die Autorität vollends den kompilierten Materialien zu überantworten. Es wird eine Balance zwischen diesen beiden Polen angestrebt, die die eigene Leistung stets in einem intertextuellen, interfilmischen Zusammenhang versteht und als solche ausweist.[120]

Im Unterschied zu einem landläufigen Geschichtsverständnis, das in Dokumentarfilmen, Lehrfilmen oder wissenschaftlichen Abhandlungen der Zeit propagiert wird,[121] begreift Engströms Figur die Vergangenheit als grundsätzlich unverfügbar. Sie kann nur immer im Sinne Benjamins in einem dialektischen Prozess aktualisiert werden: Es bedarf einer Recherche in die Vergangenheit, um ein Bild von Larissa Reissner zu entwerfen, doch dieses Bild

---

Nachhinein als »feige«, indem sie ihm gestattet habe, sich »aus der Sache herauszuhalten«. Er vergleicht sich dabei mit einem Fussballspieler, der nach einem Foul wortlos die Arme hebt, um anzuzeigen, dass er unschuldig sei: »Ich habe nichts gesagt, ich habe doch nur dokumentiert!« Farocki und Blümlinger, *Ein ABC zum Essayfilm*, 2017, 7.

119 Im Abspann heisst es: »Worte und Gedanken von: Walter Benjamin, Gebrüder Grimm, Frank Kafka, Jurij M. Lotman, Boris Pasternak, Cesare Pavese, Alfred Sohn-Rethel, Sergej Tretjakov, Franz Carl Weiskopf«.

120 Ein 1979 veröffentlichter Artikel rückt den Umgang mit den Zitatnachweisen nochmals in ein anderes Licht. Da Filmschaffende der Geldgeber wegen ihrer Ideen stets begründen müssen, greifen sie Farocki zufolge zu Zitaten, um die eigene Sache zu vermarkten: »Durch Zitate wird jeder Text fett. Es ist mittlerweile eine ganze neue Literaturgattung entstanden aus den Treatmentschreiben für Fernsehen und Gremien. Der Regisseur wird zum Zitat-Vampir. Er beisst sich, kenntlich gemacht oder nicht, überall was raus. Die Germanistik sollte sich darum kümmern, denn diese Kompilationen sind die wirklichen Verfilmungen, die Ausstellungen des Reklame-, Kopfnick-, Materialkerns der Texte.« Es ist nicht auszuschliessen, dass sich Farocki hier vor allem auch sich selbst kritisiert. Die Kompilation wird im Schaffen Farockis ab den 80er Jahren eine wichtige Rolle spielen, die jedoch mit der hier beschriebenen Vermarktungsstrategie nichts mehr gemein hat. Farocki, »Geschichte der Nacht (1979)«, 2019, 207.

121 Die wissenschaftliche Darstellung versucht in aller Regel, an ihrem Gegenstand eine schlüssige Erzählung, etwa eine kohärente Entwicklung, zu entdecken. Die hier vorgelegte Arbeit macht davon keine Ausnahme. Die Arbeit des Wissenschaftlers besteht darin, die disparaten Quellen und Materialien zu einer Erzählung zusammenzufassen – oder wie es Foucault im Bilde des Archäologen fasste: sie herauszupräparieren.

will niemals den Anspruch eines Abbildes erheben. Dieses Bild ist Benjamin zufolge »dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt«.[122]

In diesem Geschichtsbewusstsein kann sich eine Autorin nicht mehr auf die Autorität des dokumentarischen Materials berufen, sondern arbeitet im steten Bewusstsein seiner Manipulation. Diese bedeutet jedoch keinen Makel. Vielmehr verändert sich dadurch der Anspruch an die erzählte Historie. Es wird unmöglich, eine Kontinuität, Vollständigkeit oder Geschlossenheit zu entwerfen, wo es keine gibt. Das Narrativ muss seine Lücken und Brüchigkeit als solche zu erkennen geben: Die Geschichte wird fragmentarisch.

Die Erzählstruktur von *Erzählen* – wie auch jene von *Zwischen zwei Kriegen*, die hier explizit vorbereitet wird – lässt sich entsprechend den Positionen der Protagonisten nicht mehr eindeutig auf eine Botschaft reduzieren. Die Filme weisen keine Kontinuität im herkömmlichen Sinne auf und die Orientierung über Zeit und Ort, die Synchronisation der verschiedenen Perspektiven, wird nur beiläufig als Zitat einer kohäsiven Filmtechnik geleistet. Der Film ermöglicht, wenn man so will, auf performative Weise die zwischen mehreren Positionen abwägende, vergleichende Verfahrensweise des Geistes bei der Recherche eines Stoffes nachzuempfinden: Die Arbeit der Autorschaft wird durch die springende, assoziierende Darstellungsweise performativ erfahrbar.

Beide kontrastierende Stimmen behalten ihre Gültigkeit, sodass am Ende – wie bereits im Exposé festgehalten wird – kein »bestimmtes ergebnis«, kein »einziger schlusstext« vorliegt.[123] Stellt der Film einen Vergleich zweier Methoden zweier Autorfiguren dar, so hält er die Spannung des Vergleichs und wandelt diese nicht in eine programmatische Erkenntnis um; er gibt keinerlei Antwort darauf, welche der Methoden denn nun näher an das Erzählen heranreiche.[124] Mehr noch: Der Vergleich evoziert eine solch qualitati-

122 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 5, Gesammelte Schriften (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), 578.

123 Farocki und Engström, »HA WDR 7620 ›Erzählen‹«, 1975, Exposé film essai »erzählen«, 1.

124 Die Urteilsenthaltung stellt seit seinen Anfängen bei Montaigne einen Topos des Essays dar. Das Wägen, lat. *exagium*, bildet nicht nur etymologisch betrachtet eine Wurzel des Essays, es wurde Montaigne zur Metapher einer Geisteshaltung, bei der es nicht auf die »Herstellung von Eindeutigkeit« ankommt, »sondern im Gegenteil: Hier konstituiert sich die Form gerade über die Prozessualität des Wägens«. Als Symbol des Gleichgewichts mahnt die Waage an die feine Arbeit des Tarierens. Vgl. Rössler, *Vom Versuch*, 2017, 57.

ve Gegenüberstellung gar nicht. Dem Gegenstand selbst, so scheint es, wird in der performativen Suchbewegung des Films ein grösserer Umfang zugebilligt. Analog zu Farockis Verständnis des »film essais« verträgt es der Gegenstand, zuweilen konkurrierende Perspektiven nebeneinander bestehen zu lassen, und muss nicht auf einen handhabbaren Begriff gebracht werden.

Farockis frühe ›Spielfilme‹ weisen zwar noch eine grobe Erzählstruktur auf, doch lassen sich die dargestellten Konflikte kaum mehr so schemenhaft auflösen, wie es das von Farockis Figur bemühte Erzählmodell suggerierte. Diese wachsende Skepsis gegenüber der Abgeschlossenheit einer runden Erzählung spiegelt sich im Gestaltungswillen, der sich nicht vor Fragmenten fürchtet. Im letzten Drittel des Films wird die Wirkung des Erzählens auf dessen »strukturelle Spannung« zurückgeführt. Am Beispiel von B. B. Kings *How blue can you get* wird das Prinzip erklärt:

> Es gibt einen Blues von B. B. King, da singt er: »Ich kauf dir einen teuren Ford – du sagst: Ich möchte 'n Cadillac« und dann singt er: »Ich gab dir 'n teures Dinner –« und jetzt weiss der Zuhörer, dass sie das Essen miesmachen wird. Er weiss, was ihn erwartet. Und er fragt sich, wie sie's bringt. Das ist Erzählen: eine strukturelle Spannung. Die Grenzen abstecken, in denen etwas passiert, aber offenlassen, wie es passieren wird.

Dieses Schema soll nun »weiterentwickelt« werden, wie Farockis Figur meint, um der Enge einer vorgegebenen Erzählung zu entfliehen. Es geht weniger ums Abstecken von Grenzen, d.h. um die Erfüllung respektive Enttäuschung von Erwartungen, sondern ums Ermöglichen einer Erfahrung, die etwas nachvollziehbar macht.

Alfred Sohn-Rethel: Die bare Münze des Vergleichs

Dass Farockis erkenntnistheoretische Position Mitte der 70er Jahre eine performative Wende nimmt, steht mit hoher Wahrscheinlichkeit in einem Zusammenhang mit seiner intensiven Lektüre des marxistischen Philosophen Alfred Sohn-Rethel. Diesem verdankt er die für *Zwischen zwei Kriegen* zentrale These vom Verbund, welche die Machtergreifung der Nationalsozialisten in einen greifbaren Zusammenhang zu den wirtschaftlichen Interessen seitens der Grossindustrie stellt.[125]

---

125 Vgl. Kapitel *Verbund*.

Sohn-Rethel verfolgt in verschiedenen Schriften das Projekt, Kants idealistisches Transzendentalsubjekt auf materialistische Füsse zu stellen, genauer, den Zusammenfall von Warenform und Denkform nachzuweisen. Er unternimmt den nicht bescheidenen Versuch, das »Skandalon« aus der Welt zu schaffen, dass die idealistische Epistemologie nicht im Stande gewesen sei, das »Vermögen geistiger Synthesis […] erklären zu können«, ohne dafür ein externes, transzendentales Subjekt zu schaffen.[126] Es treibt ihn die Frage um, weshalb »für die gesamte theoretische Denktradition« feststeht, »daß Abstraktion die eigentliche Tätigkeit und das ausschließliche Privileg des Denkens ist«.[127] Die Befähigung zur Abstraktion fällt, in anderen Worten, in der gesamten Geschichte der westlichen Philosophie stets auf das Individuum zurück.

Sohn-Rethel zeigt dagegen auf, dass bei Marx in der Waren- und Tauschabstraktion eine »Realabstraktion« angelegt ist, die aus einem gesellschaftlichen Zusammenhang entsteht und sich also unabhängig vom Individuum vollzieht. Diese widersprüchlich anmutende Realabstraktion manifestiert sich in der Form des gemünzten Geldes. Dieses ist zugleich konkretes Ding, bare Münze, und besitzt doch einen abstrakten Wert, der nur gesellschaftlich durch »die freie Entscheidung der Individuen, das Geld als Maßstab des Wertes zu akzeptieren«, entsteht.[128] Die Gemeinschaft, die an das Geld glaubt, stellt damit das synthetisierende Dritte dar, welches das Geld legitimiert: Es ist die »Gesellschaftlichkeit des Menschen […], die ihm auch die Geltungsgründe seiner Urteile liefert«.[129]

Entsprechend ist es Sohn-Rethel zufolge kein Zufall, dass in der »Frühzeit der griechischen Münzprägung in Ionien« das »philosophische Denken zum ersten Male Form gewonnen hat«.[130] Denn »die philosophische Begriffsbildung verstandesmäßigen Denkens« hat ihm zufolge »ihre formelle und historische Wurzel in der Realabstraktion der gesellschaftlichen Synthese vermit-

126 Alfred Sohn-Rethel, *Geistige und körperliche Arbeit: zur Epistemologie der abendländischen Geschichte* (Weinheim: Wiley-VCH, 1989), VII.

127 Sohn-Rethel, 10.

128 Manfred Dahlmann, »Warenform und Denkform. Eine Einführung in den Grundgedanken Alfred Sohn-Rethels«, in *trend*, 1999, Nicht nummeriert, https://www.trend.infopartisan.net/trd0999/t270999.html [12.01.2019].

129 Dahlmann, Nicht nummeriert.

130 Sohn-Rethel, *Geistige und körperliche Arbeit*, 1989, 59.

tels Warentausch«.[131] In anderen Worten: Das Geld stand der philosophischen Begriffsbildung Pate.

Hier wird absehbar, welches Ziel Sohn-Rethel verfolgt. Er plädiert im Sinne der materialistischen Praxis, den Begriff der Erkenntnistheorie aufzugeben, da dieser die unhaltbare Scheidung von Geistes- und Handarbeit aufrechterhält. Erkenntnis, darin nähert sich Sohn-Rethel Adornos Philosophie des Nichtidentischen, ereignet sich nicht an einem transzendentalen, immateriellen Ort, sondern wird in der Auseinandersetzung mit den Bedingungen der Vermittlung hervorgebracht, lässt sich also nur als eine Einheit von Geistes- und Handarbeit, von Theorie und Praxis denken. Damit wird das Individuum als alleinige Erkenntnisinstanz relativiert: Das Denken ist nicht mehr wie in der idealistischen Philosophie der Aufklärung eine exklusive Leistung des Geistes, sondern entspringt einem wie auch immer beschaffenen Interaktionsprozess.[132]

Dass philosophische Begriffe ähnlich dem Geld Gegenstände oder Erfahrungen vergleichbar machen, ist gesellschaftlich betrachtet ohne Zweifel eine wichtige Entwicklung. Zugleich bergen solche Begriffe, Abstrakta und Konzepte gemäss Volker Pantenburg aber auch die Gefahr, sich »an die Stelle des Gegenstandes zu setzen und die fortgesetzte Erkenntnisarbeit an den Gegenständen (Filmen, Texten, historischen Zusammenhängen etc.) zu ersetzen bzw. in Tauschwerte zu konvertieren«.[133] Das Geld als Präzedenzfall einer gesellschaftlich bedingten Abstraktion stellt eben nicht nur ein Tauschmittel für einen realen Gütermarkt dar, sondern kreiert einen neuen, eigenen Markt – den Geldmarkt. Dass Farocki die »Kulturberufler« zu seinem Feindbild erklärt, die wie »Dealer […] wissen, wos was billiger gibt, es verdünnen und teurer weitergeben,«[134] ist einem Risiko geschuldet, das anhand von Sohn-Rethels Philosophie der Engführung von Warenform und Denkform erklärbar wird. Gerade dieses erkenntniskritischen Vorbehaltes wegen, so Pantenburg,

131 Vgl. Sohn-Rethel, 60.

132 Vielleicht müsste man Sigmund Freuds drei grosse Kränkungen der Menschheit um diese Erkenntnis erweitern. Sie wird aus wissenschaftssoziologischer Perspektive allen voran von Bruno Latour in seiner Akteur-Netzwerk-Theorie beschrieben.

133 Pantenburg, »Film-Praxis und Text-Praxis: Harun Farocki und die Filmkritik«, 2019, 465.

134 Harun Farocki: »Was ich machen will«, Typoskript, zwei Seiten. Quelle: Deutsche Kinemathek. dffb-Archiv. Signatur: N7815_dffb_Lzk_001_01 und 02. Zitiert nach Pantenburg, »Wie Filme sehen – Harun Farocki als Lehrer an der dffb«, 2016.

> hat Farocki (mit wenigen Ausnahmen wie dem Terminus des »operativen Bildes«) die Synthetisierung im Begriff stets zugunsten der konkreten Beschreibung eines spezifischen Phänomens gemieden.[135]

Das Desiderat eines selbsttätigen Publikums, das sich Wissen nicht wegen eines Tauschwerts erwirbt, geht bei Farocki einher mit einer Skepsis gegenüber begrifflicher Abstraktion.[136] Diese Skepsis gegenüber der Synthetisierung des Verstehens im Begriff wirft nochmals ein neues Licht auf Farockis ästhetische Askese, mit der er sich ein »gültiges Bild« bewusst vorenthält. In seiner filmischen Praxis geht es nicht darum, ein bleibendes Bild zu kreieren, das zum Stellvertreter des verhandelten Gegenstandes avancieren mag.[137]

Denn das gültige Bild, die Ikone, übernähme dieselbe Funktion wie der Begriff, der in seiner semiotischen Kondensierung Gefahr läuft, vom Bezeichneten abzulenken. Wie Volker Siebel feststellt, verstärkt sich der aus dem Materialitätsdiskurs bekannte Effekt bei Bildern noch, wonach der Signifikant eines Zeichens verblasst, sobald man sich seines Signifikats gewärtig zu sein glaubt: »We stop watching an image intensely as soon as we have understood what it represents. The moment an image registers as a concept, its existence as an image is over.«[138]

---

135 Pantenburg, »Film-Praxis und Text-Praxis: Harun Farocki und die Filmkritik«, 2019, 465.

136 Dies bedeutet allerdings nicht, dass ihn das Vermögen zur Abstraktion pauschal nicht interessiert hätte. Denn sein in den 90er Jahren einsetzendes Interesse an einem Bilderschatz, einem Archiv für filmische Ausdrücke, das Perzepte aus der Filmsprache wie etwa filmischen Gesten oder ein Montagestil dokumentieren und damit zitierbar machen sollte, scheint durchaus von einem entsprechenden Willen zu zeugen. Jedoch, und das ist hier das Entscheidende, gälte es beim Anlegen dieses Schatzes nicht einfach bekannte, diskursive Ordnungsmuster zu wiederholen, da sich die versammelten Beispiele nicht einfach unter Begriffen rubrizieren liessen. So scheint es nichts als stringent, dass Farocki selbst die Benennung der Idee problematisiert: »Wie sollte man das nennen, was ich vermisse?« (Farocki, *Bilderschatz*, 2001, 5) Der Schatz, der der Schrift schliesslich den Titel verleiht, ist insofern eine passende Metapher für das ins Auge gefasste Unterfangen, als dessen Münzen die Doppelung von singulärem, materiellem und kollektivem, imaginären Wert in sich vereinen: Ein Bilderschatz kann nur immer aus Singularitäten, aus Beispielen und Exempeln bestehen, – das Konzept des Geldes aber, das Synthetisieren im Begriff, fügt der Anzahl an Münzen nichts an Wert hinzu; dieser ist vielmehr schon in deren Gebrauch enthalten.

137 Vgl. Kapitel *Zwischen dem Undarstellbaren und der Ikone*.

138 Volker Siebel, »Painting Pavements«, in *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, hg. von Thomas Elsaesser (Amsterdam University Press, 2004), 48.

Hinzu kommt, dass die Verdichtung auf eine Ikone in den visuellen Künsten potentiell zum »stilistischen Indikator« oder »Markenzeichen« einer Künstlerin geraten kann.[139] Die dadurch entstehende visuelle Handschrift dient schliesslich der Vermarktung einer Autorfigur und führt mit der Erhebung eines Copyrights zu entsprechenden finanziellen Ansprüchen. Gemäss Didi-Huberman arbeitet Farocki genau dieser Marktlogik entgegen, wenn er Bilder nicht wegen ihrer vermarktbaren Ikonizität für sich beansprucht, sondern diese wegen eines Erkenntnisanspruchs aufgreift, um sie einer Allgemeinheit zu »restituieren«:[140] »zur Kenntnis nehmen, um zu erkennen zu geben«, wäre hierfür die Parole.[141]

Mit Farockis Skepsis gegenüber der Synthetisierung im Begriff und dem ikonischen Bild geht die Suspendierung jener Standpunkte einher, die ihre Berechtigung entweder aus dem Faktischen oder Allgemeingültigen beziehen. Wie bei Engströms Figur tritt an dessen Stelle ein Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Sache, das den objektiven Modellcharakter jeglicher Darstellung anzweifelt und deshalb die Implikationen der Darstellung selbst thematisieren muss.

Unter diesen Umständen kommt die Standpunktlosigkeit auch in politischen Themen keiner Scharade gleich, sie ist vielmehr selbst Ausdruck einer grundlegend undogmatischen und doch aufklärerischen Haltung. Dabei ist eine solche Standpunktlosigkeit auch nicht zu verwechseln mit einem an die Mäeutik gemahnenden didaktischen Kniff, der sich eine zum Zeitpunkt der Frage bereits bekannte Antwort zurückbehält. Sie ist vielmehr Ausdruck einer Geisteshaltung, einer Medienethik, eines Essayismus im Sinne Musils, der »ein Ding von vielen Seiten nimmt, ohne es ganz zu erfassen, – denn ein ganz erfasstes Ding verliert mit einem Male seinen Umfang und schmilzt zu einem Begriff ein«.[142]

---

139 Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 189.

140 Didi-Huberman, 190.

141 Didi-Huberman, 189.

142 Musil, *DMoE*, 1957, 257.

Weiche Montage

Inspiriert von Godards *Numero Deux* (1975), entwickelt Farocki mit der weichen Montage für seine erste Ausstellung *Schnittstelle* (1995) ein Montagekonzept mit zwei Bildschirmen. Anders als bei einer herkömmlichen Montage funktioniert diese nicht nur sequentiell, indem ein Bild auf das nächste folgt; vielmehr werden zwei Bilder in einer Doppelprojektion nebeneinandergestellt. Farocki geht davon aus, dass Godard mit der horizontalen Gegenüberstellung zweier Bilder eine durch die Videotechnik ermöglichte, neue Erfahrung am Schneidetisch reflektierte.[143] Dabei wurden zum ersten Mal die beiden Bilder gleichzeitig sichtbar, die der Schnitt verbindet. Es handelt sich bei *Numero Deux* also um den Prototyp einer Darstellungsweise, die aus der Praxis entstand – und durch die Verfremdung der Sehgewohnheit auch ein kritisches Licht auf die klassische, sequentielle Montage eröffnete. Denn aus der Erfahrung der neuen Darstellung kristallisiert sich ein erstaunlicher Effekt heraus:

> Die Zweikanaligkeit funktioniert nicht mit einem »oder«, sondern mit einem »und«. Sie sagt nicht: »Ich zeige Bild eins und nehme es weg, um dann Bild zwei zu zeigen.« Auch wenn die beiden Bilder in der Abfolge etwas Gemeinsames erzeugen, werden sie so in eine viel stärkere Opposition gesetzt. Es ist nicht einmal eine Opposition, denn das spätere Bild hat immer einen gewissen Vorteil. Es wirkt wie eine Verbesserung. Man sagt: »Nicht dieses Bild, sondern dieses.« – »Nein, auch nicht dieses Bild, sondern das Nächste.« Das ist nicht der Fall, wenn die beiden Bilder nebeneinander gezeigt werden. Diese »Weichheit« oder »Sanftheit« der Montage drückt sich darin aus, dass

---

143 Vgl. Farocki, »Quereinfluss/Weiche Montage«, 2004, 119.
Volker Pantenburg weist darauf hin, dass die Doppelprojektion wie sie von Bruno Meyer, Herman Grimm oder Heinrich Wölfflin eingesetzt wurde, »eines der wichtigsten analytischen Verfahren der kunstgeschichtlichen Vermittlungspraxis seit dem 19. Jahrhundert« darstellt: »Das alternierende oder gleichzeitige Zeigen von zwei Diapositiven ermöglicht es, die unterschiedlichsten Relationen von Bildern vorzuführen: Gesamtansicht und Detail eines Bildes, Vorlage und Bearbeitung, Skizze und Ausführung sind nur einige der dynamischen Konstellationen, die im Nebeneinander von zwei Bildern zur Anschauung kommen können.« Volker Pantenburg, »Nebeneinander: Doppelprojektionen bei Harun Farocki«, https://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/bildforschung-farocki/nebeneinander-doppelprojektion/ [29.07.2019]. Vgl. auch Pantenburg, »Manual: Harun Farocki's Instructional Work«, 2009, 97.

> die Zuschauerinnen und Zuschauer verschiedene Blickbeziehungen herstellen können. Sie können auf einer Bildspur die Schnittfolge verfolgen, und sie können die Schnitte zwischen den beiden Bildspuren verfolgen.[144]

Die Beobachtungen schliessen an Godards Einschätzung vom Video als dem Medium an, das im Unterschied zum Film Simultaneität erlaubt.[145] In der Besprechung von Godards *Numéro Deux* verwendet Farocki denn auch zum ersten Mal die Bezeichnung »soft montage«, um auszudrücken, dass die gleichzeitig projizierten Bilder, wie bereits erwähnt, eher in eine »general relatedness, rather than a strict opposition or equation« zueinander treten.[146] *Numéro Deux* »does not predetermine how the two images are to be connected; we must build up the associations ourselves in an ongoing way as the film unfolds.«[147] Zentraler Effekt der Freiheit, Blickbeziehungen selbst herzustellen, ist die Wahrung einer ästhetischen Distanz. Die ständige Möglichkeit eines Vergleichs erlaubt es, sich mittels der weichen Montage auf behutsame Weise auch aufreibenden Themen zu nähern; sich etwa totalitaristischen Bildern zu stellen: In *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (2000) zeigt Farocki die Hinrichtung auf einem Gefängnishof. In *Aufschub* (2007) thematisiert er die systematische Ermordung der Juden durch die Nationalsozialisten.

Das Interesse an diesem Effekt der weichen Montage bestärkt also nochmals Farockis Ablehnung von der Vorstellung des Autors, der als alleinige Instanz über die Sinnproduktion regiert. Zwischen den zwei räumlich getrennten, für sich selbst jeweils zeitlich, d.h. sequentiell geschnittenen Bildern potenziert sich das Deutungsangebot, sodass sich dieses einer auktorialen Kontrolle notwendig entzieht. In einem Gespräch mit Rembert Hüser fasst Farocki die Idee der weichen Montage so zusammen, dass ein Bild »nicht an die Stelle des anderen tritt, sondern das andere ergänzt, oder umwertet, gewichtet«.[148] Es artikuliert sich hier, wie Didi-Huberman zusammenfassend fest-

---

144 Tim Zulauf und Harun Farocki, »Rituale und ihre Öffentlichkeit. Auszug aus einem Interview mit Harun Farocki«, in *Kunst und Öffentlichkeit: kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*, hg. von Christoph Schenker und Michael Hiltbrunner, Bd. 2 (Zürich: JRP Ringier, 2007), 104.

145 Vgl. Silverman und Farocki, »In Her Place. Number Two/Numéro deux (1975)«, 1998, nicht nummeriert.

146 Vgl. Silverman und Farocki, nicht nummeriert.

147 Vgl. Silverman und Farocki, nicht nummeriert.

148 Hüser und Farocki, »Neun Minuten in Corcoran«, 2000, nicht nummeriert.

stellt, sowohl das ethische als auch epistemische Prinzip von Farockis Montage.[149]

Diese Verschränkung von ethischem und epistemischem Anspruch lässt sich paradigmatisch an einer Installation mit dem sprechenden Titel *Vergleich über ein Drittes* (2007) aufzeigen. Diese bietet einen Vergleich der Ziegelproduktion in verschiedenen Kulturen. Das Nebeneinander der Bilder der Doppelprojektion wird zur Metapher für ein zugrundeliegendes ethisches Credo: Der Vergleich dient weder einer Gegenüberstellung der Kulturen in Sinne der Konkurrenz noch einer marxistischen Arbeitskritik noch einer Gleichsetzung im Sinne eines verklärt anthropologisch-humanistischen Blicks. Hier wird weder einem teleologischen Geschichtsverständnis gefrönt, das die unterschiedlichen Produktionsweisen als »nichts anderes als verschiedene Stufen einer einzigen Entwicklung« auswiese,[150] noch zielt der Vergleich auf eine wie auch immer beschaffene anthropologische Konstante. Vielmehr hält sich der Vergleich ohne Urteil in der Schwebe.

Die Metapher der Schwebe erinnert im Zusammenhang mit der Figur des Dritten an jenes postmoderne Paradigma der Kulturwissenschaften, dessen »unabgeschlossen-unabschliessbare[] Denkformen« Alfred Koschorke im einleitenden Text zum Band *Die Figur des Dritten* in die Nähe eines »essayistischen [...] Gedankenmilieus« rückt.[151] Bei aller Nähe zu einer Denkform des Dritten lässt sich Farocki hier jedoch kaum auf das Projekt der Postmoderne reduzieren, deren Praxis darauf hinarbeitet, auf Brüche, Instabilitäten und letztlich Unentscheidbarkeiten hinzuweisen. Auch wenn dies aus Farockis Praxis folgen mag, so arbeitet sein Vergleich durch die weiche Montage doch weniger auf die Destabilisierung von überkommenem Wissen als auf die Etablierung eines sich im Gebrauch abzeichnenden Nebeneinanders hin.

In der Doppelprojektion kristallisiert sich, was sich als ethische Gesinnung im Umgang mit Medien ebenso in herkömmlichen Darstellungsformen artikulieren mag. Dies zeigt beispielsweise der zwei Jahre später aus der Installation entstandene Film *Zum Vergleich* (2009), von dem Ute Holl schreibt:

---

149 Vgl. Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 139.

150 Helmut Draxler, »Wie man vergleicht. Produktionsweisen und installative Montage bei Harun Farocki«, in *Harun Farocki – Nebeneinander*, hg. von Matthias Michalka (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007), 95.

151 Albrecht Koschorke, »Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften«, in *Die Figur des Dritten: ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, hg. von Eva Eßlinger (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2010), 14.

»Quer durch die Kulturen der Ziegelsteinproduktion gibt Harun Farockis Film das ›zum‹ Vergleich, den Ohren und Augen zum Denken, und nicht: ›im‹ Vergleich, nicht in Konkurrenz der Kulturen.«[152] Diese Überlegungen treffen genauso auf die seit 2007 an der Zürcher Tramhaltestelle Limmatplatz ausgestellte Installation *Übertragung* zu, die über den Vergleich unterschiedlicher Gesten des Berührens »die Aufmerksamkeit von den Dingen (den Skulpturen, Denkmälern, Erinnerungsorten usw.) auf ihren Gebrauch und damit auf Traditionen und Techniken der Sinngebung« lenkt.[153]

»Die Montage«, schreibt Farocki in einer Produktionsnotiz zu *Vergleich über ein Drittes*, sei »eine Figur des ausdrücklichen Vergleichs«.[154] Und er hält an verschiedenen Orten fest, dass es lediglich zwei Schnittprinzipien gebe: »Gegensatz und Ähnlichkeit«.[155] Das ist eine Beobachtung, die er bereits bei seiner 1974 für die Sendereihe *telekritik* entstandenen, aber nie ausgestrahlten Sendung zur Kritik der *Moderatoren im Fernsehen* macht. Überleitungen funktionieren nach einem simplen binären Prinzip:

> Manche Dinge sind ähnlich und wenn es etwa nicht ähnlich ist, dann ist es eben umgekehrt. Wenn man erst bedenkt, dass alle Dinge auf der Welt einander entweder ähnlich oder unähnlich sind.

Gerade dieser Binarität stellt sich Farocki mit seiner Poetik des Nebeneinanders entgegen, wenn es in der Produktionsnotiz weiter heißt, dass er auf eine Montage zurückverweise, die

---

152 Dieser Text stammt von einer kurzen Beschreibung des Films auf Farockis Webseite: https://www.harunfarocki.de/de/filme/2000er/2009/zum-vergleich.html [02.03.2020]. Der vollständige Text wurde auf Englisch publiziert, wobei der entscheidende Vergleich von »zum« und »im« wegfiel: Ute Holl, »Harun Farocki's In Comparison«, in *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, hg. von Antje Ehmann und Kodwo Eshun (London: Koenig Books, 2009), 161.

153 Tim Zulauf, »Zum Projekt von Harun Farocki«, in *Kunst und Öffentlichkeit: kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*, hg. von Christoph Schenker und Michael Hiltbrunner, Bd. 2 (Zürich: JRP Ringier, 2007), 421.

154 Aus einer Produktionsnotiz zu *Vergleich über ein Drittes*. Zitiert nach: Matthias Michalka, »Nebeneinander«, in *Harun Farocki – Nebeneinander*, hg. von Matthias Michalka (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007), 12.

155 Aus einer Produktionsnotiz zu *Vergleich über ein Drittes*. Zitiert nach: Michalka, 12. Und: Farocki, Didi-Huberman und Schwarte, »Ein Gespräch zwischen H. Farocki, G. Didi-Huberman und L. Schwarte im Schaulager Basel: Dispersion und Montage«, 2008.

> ihre Hochzeit kurz vor dem Tonfilm [hatte], kurz bevor die gesprochene Sprache den Filmverlauf strukturierte und auch überdeterminierte. Heute kann man zur Montage zurückkehren, Gegensatz und Ähnlichkeit, da die Vorstellung einer Welteinheitlichkeit nicht länger in Kraft ist. Nicht länger ist alles Ähnliche auf Gleichsetzung aus.[156]

Mit der weichen Montage unternimmt er also den Versuch, etwas Ähnliches so nebeneinander zu stellen, dass sich »in der Ähnlichkeit das Verschiedene entdecken« lässt:[157] »Eine Montage bringt da, wo sie interessant ist, zwei Dinge in Verbindung, ohne sie in eins zu setzen.«[158]

Damit zeichnet sich ein entscheidender Unterschied zur Montagepraxis der assoziativen Konstellationsfilme der 80er Jahre ab: Während *Wie man sieht* auf dem Prinzip des Witzes Ähnlichkeiten im Verschiedenen entdeckt, so weist die weiche Montage eher auf Verschiedenheiten im Ähnlichen hin.[159] Doch diese Unterscheidung kann nur als Tendenz geltend gemacht werden – sie trifft nicht den Kern des Gegensatzes. Denn ob das Experiment einer Poetik des Nebeneinanders gelingt, hängt letztlich ebenso wenig vom Knüpfen genialer Verbindungen ab wie vom Aufdecken scharfsinniger Unterschiede.

»Um die Dialektik der Bilder offen zu halten«, d.h. »die Montage nie auf die Alternative zwischen einfacher Äquivalenz [...] und einfachem Gegensatz [...] zu reduzieren«, merkt Georges Didi-Huberman an, mag Farocki beispielsweise die Erleichterungen nicht, »die das AVID-System mit sich bringt, bei dem sich die Montagelösungen seiner Ansicht nach allzu schnell und allzu leicht finden lassen«.[160] In der Tat moniert Farocki, dass sich die Arbeit mit

---

156 Farocki, aus einer Produktionsnotiz zu *Vergleich über ein Drittes.* Zitiert nach: Michalka, »Nebeneinander«, 2007, 12.

157 Farocki, aus einer Produktionsnotiz zu *Vergleich über ein Drittes.* Zitiert nach: Volker Pantenburg, »Zur Vergangenheit des Kinos in der Gegenwart der Kunst – Harun Farockis Installationen«, in *FilmKunst: Studien an den Grenzen der Künste und Medien*, hg. von Henry Keazor (Marburg: Schüren, 2011), 51.

158 Harun Farocki, »Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen«, in *Auszug aus dem Lager: zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie*, hg. von Ludger Schwarte (Bielefeld: transcript, 2007), 295.

159 Es spiegelt sich hierin eine in der Philosophie spätestens seit Locke immer wieder gemachte Unterscheidung zwischen dem Scharfsinn (*acumen*; judgement), der nach Unterschieden suche, und dem Witz (*ingenium*; wit), der Ähnlichkeiten bemerkt. Vgl. Gottfried Gabriel, *Logik und Rhetorik der Erkenntnis: zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung* (Paderborn u.a.: Schöningh, 1997), 100.

160 Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 173.

Bildern durch »neue technische Medien« wie den von AVID ermöglichten Videoschnitt mehr und mehr dem Schreiben über Bilder annähert. Das Finden eines angemessenen Platzes für eine Bildfolge im Gefüge des Films ist die eigentlich kritische Arbeit der Montage, die den Film zum »Laboratorium« und zur »Untersuchung« macht.[161] Es handelt sich dabei um eine »stillschweigende« und »implizite«,[162] d.h. nicht diskursivierbare Arbeit, bei der eine Woche lang abgewogen wird, »wohin dieses Ein-Minuten-Bild kommt«.[163] Die Kriterien dieses ästhetischen Denkens stehen zwar in einem Austausch zur textuellen Linearität, schulen sich aber genauso wenig daran wie an einem genrespezifischen Montageduktus.[164] Es lässt denken an ein Projekt wie etwa Aby Warburgs Bilderatlas, bei dem Bilder andere Bilder illuminieren und damit »die sprachliche Illustration der visuellen Symbole keinen Vorrang mehr hat vor ihrer piktoralen Selbstauslegung«.[165]

Den beiden Erkenntnisweisen der genialen Verbindung und des Aufdeckens scharfsinniger Unterschiede stellt Farocki also eine dritte zur Seite – eine, die dem Urvater des Essays, Michel de Montaigne, in der Form der Waage zum Emblem seiner Geisteshaltung wurde. Wie bereits erwähnt, bildet das Wägen, lat. *exagium*, eine sprachliche Wurzel des Essays. Es kommt dabei nicht auf die »Herstellung von Eindeutigkeit« an, »sondern im Gegenteil: Hier konstituiert sich die Form gerade über die Prozessualität des Wägens.«[166] Die Waage erinnert an die feine Arbeit des Tarierens.

Als Werkzeug gegen voreilige Urteile dient Montaigne bekanntermassen die Skepsis gegenüber dem eigenen Urteilsvermögen. In der Frage »Que saisje?« verdichtet sich seine Geisteshaltung der »Bescheidenheit« und »beharrlichen und kühlen Mässigung«, die es nicht darauf anlegt, Dinge »auf einmal

---

161 Ehmann und Farocki, »Kino wie noch nie«, 2006, 12.

162 Ehmann und Farocki, 12.

163 Farocki, »Was ein Schneideraum ist (1980)«, 2001, 83.

164 Vgl. Harun Farocki, »Über das allmähliche Verfertigen von Gedanken beim Filmemachen. Interview von Christa Blümlinger«, in *Falter*, Nr. 21 (1991), 27.

165 Michael Mayer, »Bilder im Medium des Bildes«, in *Neue Zürcher Zeitung*, 28.09.2001, https://www.nzz.ch/article7OAFQ-1.481059 [09.10.2018]. Der Vergleich zu Aby Warburg ist mit Blick auf Farockis Projekt eines Bilderschatzes einleuchtend, wobei auch hier der Vorbehalt gegenüber der Abstraktion des gestischen Gehalts durch eine Vereinnahmung eines diskursiven Ordungsparadigmas geltend gemacht werden muss.

166 Rössler, *Vom Versuch*, 2017, 57.

und im Ganzen« zu sagen.[167] Mit dieser Bescheidenheit geht das originäre Erkenntnisinteresse einher, das weniger auf neue Informationen aus ist »als vielmehr, mir meiner Unzulänglichkeit und der Fehlbarkeit meines Verstandes überhaupt bewusst zu werden«.[168] Die Zeilen stammen aus Montaignes Essay *Über die Erfahrung*, der sein dreibändiges Werk beschliesst und in dem er sich im Wesentlichen für ein Gleichgewicht zwischen Theorie und Praxis in der Philosophie wie im alltäglichen Leben ausspricht.

Dieser epistemologische Mittelweg gründet in der Ethik eines gleichermassen bescheidenen wie ichbezogenen Subjektes, bei dem zentrale Erkenntnisse konstitutiv mit der Arbeit an der eigenen Person verbunden sind. Indem die Poetik des Nebeneinanders und des Abwägens die Spannung eines Vergleiches aushält, stellt sie das Publikum vor die Herausforderung, das »Dritte« des Vergleichs selbst zu setzen und es »nicht als konkreten Kompromiss zwischen oder als Alternative zu den sichtbaren Produktionsweisen zu verstehen«.[169] Das *tertium comparationis* ist eine Leerstelle, die an die Selbsttätigkeit des Publikums mahnt und gleichzeitig nicht durch ein Konzept ersetzt werden soll: Das Vakuum stellt sich als solches aus und reflektiert damit auf die nötige Abstraktionsarbeit eines Vergleiches.

Dabei geht es nicht um den Entwurf eines metaphorischen Systems, das sich entweder in einem Vergleich auflöst oder notwendig unbestimmt bleiben muss. Der Gebrauch von Metaphern durchläuft im Laufe von Farockis Karriere eine entscheidende Entwicklung. Thomas Elsaesser weist darauf hin, dass das Ausformulieren einer bildlichen Metapher wie das Ausdrücken einer Zigarette auf seinem Handrücken in *NICHT löschbares Feuer* (1969) in späteren Filmen einem neuen Gebrauch weicht, der das *tertium comparationis* nur noch nahelegt, es aber nicht mehr ausbuchstabiert.[170] In der Poetik des Nebeneinanders wandelt sich dieser Gebrauch nochmals. Es geht nun nicht mehr darum, die Metapher als epistemisches Werkzeug zu nutzen, sondern gleichzeitig deren Funktionsweise auszustellen. Durch das Insistieren auf einen

167 Michel de Montaigne, »Über die Erfahrung«, in *Essais*, übers. von Hans Stilett (Frankfurt a.M.: Eichborn, 2016), 543.

168 Montaigne, 542.

169 Draxler, »Wie man vergleicht. Produktionsweisen und installative Montage bei Harun Farocki«, 2007, 96.

170 Vgl. Thomas Elsaesser, »Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist«, in *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, hg. von Thomas Elsaesser (Amsterdam University Press, 2004), 22.

Vergleich, der weder im Zeichen einer simplen Beweisführung noch eines unendlichen Bedeutungsaufschubs steht, dient die Poetik des Nebeneinanders einer Metaepistemik: Das Publikum muss sich selbst gewahr werden, nach welchen Kriterien es die verschiedenen Ziegelproduktionen vergleichen will, denn das Material wird lediglich »ausgebreitet; der Film selbst zieht nicht den Vergleich«.[171] Indem die Herausbildung dieser Kriterien bewusst gemacht wird, wird nichts Geringeres als die Fähigkeit zur Kritik eingeübt.

Der Gebrauch von Beispielen

Vergleichen bedeutet immer auch eine spezifische Verwendung von Beispielen. Die Ausführungen dieses Kapitels deuten darauf hin, dass sich diese Verwendung im Werk Farockis im Laufe der Jahre wandelt. Während der Lehrfilm seine Beispiele in einem strikt didaktischen Sinne als rhetorisches Mittel zur Veranschaulichung einer bereits feststehenden Erkenntnis nutzt, wird die Funktion der Beispiele in späteren Filmen diverser. Das Kapitel zur *Poetik des Witzes* in den Filmen der 80er Jahre weist auf die problematische Überantwortung der epistemischen Hoheit in die Konstellation hin, indem es die prekäre Seite einer durch die hypnotische Poetik der ›genialen Bezüge‹ generierten Erkenntnis thematisiert. Eine Poetik des Nebeneinanders, die mit dem Gebrauch der weichen Montage zu beobachten ist, weist wiederum einen eigenen Gebrauch von Beispielen auf, der zwar nicht vom Vergleichen als zentraler epistemischer Operation abrücken will, sich jedoch auf genuine Weise nicht mehr um einen im Vergleich generierten Konsens, also um eine Abstraktion, kümmert.

In *Der Essay als Form* macht Adorno einen treffenden Vergleich für diesen Gebrauch von Beispielen. Er greift auf die Funktionsweise des Spracherwerbs zurück, um daran die epistemische Verfahrensweise des Essays durch eine nicht auf den Witz – im Sinne des *ingeniums*[172] – abzielende Konstellation des Materials aufzuzeigen. Der Essayist verfährt demzufolge wie jemand, der sich ohne Dictionnaire eine Sprache aneignet: Immer und immer wieder stösst er auf ein Wort in verschiedenen Kontexten und entfaltet so ein Verständnis

171 Harun Farocki, »Zum Vergleich. Produktionsprozesse«, in *39. Internationales Forum des jungen Films*, 2009, 188.

172 Vgl. Fliescher, *Der Witz der Kunst*, 2019, 24.

für dessen Bedeutung.[173] Diese ist offener und zugleich nuancenreicher als das auf Prägnanz bedachte Lexikon. Denn eine solche Bedeutung entspricht nicht einfach der Über- respektive der Ersetzung eines Begriffes durch einen anderen, sondern stellt zunächst ein vor-propositionales Wissen dar, das sich durch stetige Anstrengung allmählich in ein präpositionales wandelt. Es handelt sich dabei um eine prinzipiell unabschliessbare Bewegung, eine ständige Annäherung an ein Unbekanntes, das sich überhaupt erst durch diese Annäherung konstituiert.

Das Problem an diesem Vergleich ist, dass er sich nur bedingt mit anderen Stellen in Adornos Werk deckt, bei denen er sich Gedanken über die Form der Erkenntnis in konstellativen Systemen macht. Neben *Der Essay als Form* gibt es zwei weitere Textstellen vom Anfang und vom Ende von Adornos akademischer Karriere, in welchen die Funktionsweise der Konstellation zur Sprache kommt. Bei seiner Antrittsvorlesung meint Adorno, daß die Philosophie »ihre Elemente [...] so lange in wechselnde Konstellationen zu bringen habe, bis sie zur Figur geraten, die als Antwort lesbar wird, während die Frage verschwindet«.[174] Die Konstellation der Elemente schafft in diesem Verständnis also gleich dem Sterndeuten eine neue Figur, die als Antwort auf die ursprüngliche Frage gelesen werden kann – mehr noch: die als Antwort die mythische Qualität aufweist, immer schon dagewesen zu sein. Am Ende seines Schaffens beschreibt er die Konstellation in der *Negativen Dialektik* nicht fernab einer Poetik des Witzes im Sinne Benjamins als blitzhaftes Zusammentreten der Elemente zu einem Bild:[175]

> Als Konstellation umkreist der theoretische Gedanke den Begriff, den er öffnen möchte, hoffend, daß er aufspringe etwa wie die Schlösser wohlverwahrter Kassenschränke: nicht nur durch einen Einzelschlüssel oder eine Einzelnummer sondern eine Nummernkombination.[176]

In beiden Beschreibungen schafft die Konstellation ein lesbares Zeichen, bleibt die Arbeit des Philosophen also jene des zwischen den Zeichen ar-

---

173 Adorno, »Der Essay als Form«, 1958, 29.

174 Theodor W. Adorno, »Die Aktualität der Philosophie«, in *Philiosophische Frühschriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften, Bd. 1 (Frankfurt a.M: Suhrkamp, 1973), 335.

175 Vgl. Benjamins erkenntnistheoretische Überlegungen im Passagenwerk: Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 1991, 578.

176 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966), 164.

beitenden Semiotikers, der einen Teil seiner Deutungsgabe zwar in die Anordnung der Materialien verlegt, aber letztlich doch auf einen epiphanen Moment der Erkenntnis hofft, in dem sich ein Begriff plötzlich aufschliesst.[177] Die zeitliche Verdichtung dieses Sprungs auf eine Erkenntnis widerspiegelt sich in der Verdichtung auf einen Begriff. Diese Epistemik des Witzes, die die Elemente einer Konstellation als Sprungbrett betrachtet, das zu etwas Allgemeinerem, einer Essenz oder Pointe katapultiert, reibt sich unweigerlich an dem in *Der Essay als Form* gegebenen Beispiel einer konstellativen Annäherung.

In Anbetracht der Ausführungen dieses Kapitels scheint es jedoch opportun, kraft der Arbeit Farockis eine Lanze für eine Theorie der Konstellation respektive des Vergleichs zu brechen, die der Praxis, also dem Gebrauch der Beispiele, einen genuinen Stellenwert einräumt. Dass das Vergleichen in *Erzählen* nicht zu einer allgemeinen und abschliessenden Erkenntnis führt, widerspiegelt sich in Farockis erkenntnistheoretischen Position: In der performativen Erfahrung der Suchbewegung einer Autorschaft ist eine andere Form des Wissens – jene der Phronesis nämlich – enthalten. Eine verallgemeinernde Aussage über die Beschaffenheit dieser Suchbewegung vermag ihrer Erkenntnis nichts hinzuzufügen. Die damit umrissene Epistemik baut folglich weniger auf scharfe Begriffsarbeit, als sie Einzelfälle in eine austarierende Ordnung sich (zuweilen) widersprechender Positionen bringt. Die Tragweite dieser Konsequenz bedarf vor dem Hintergrund des abendländischen Projektes der Begriffsarbeit einer Erklärung.

In der Philosophie wird das Verhältnis von Konkretem und Allgemeinem als Universalienproblem seit der Antike diskutiert. Zur Debatte stehen die Bedingungen der Möglichkeit exakter begrifflicher Definitionen. In der stark nominalistisch geprägten Sprachphilosophie des frühen 20. Jahrhunderts führte dieser ›Streit‹ insbesondere beim späten Ludwig Wittgenstein zu einer für das Beschreiben der essayistischen Praxis interessanten Position.[178]

---

177 Es ist darin die erkenntnistheoretische Position vorgezeichnet, die in jüngerer Zeit prominent von Dieter Mersch stark gemacht wird, dass sich eine ästhetische Erkenntnis in einem »Sprung«, einem »Risse« oder »Umschlagen« vollzieht. Vgl. Dieter Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen* (Zürich: Diaphanes, 2015).

178 Ganz im Gegenteil zum jungen Wittgenstein, der im *Tractatus logico-philosophicus* das berühmte Bild der Leiter bemüht, um dadurch auszusagen, dass die Elemente einer Konstellation nach Erreichen der Erkenntnis unbedeutsam werden: »6.54 Meine Sätze erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muss sozusagen die

Da die in klassischen Theorien vorherrschende Suche nach notwendigen und hinreichenden Bedingungen für einen spezifischen Begriff einzig in Aporien führte, begann die Sprachphilosophie des frühen 20. Jahrhunderts »nicht mehr die jeweils für einen Begriff angegebenen Bedingungen in Zweifel zu ziehen, sondern die dahinter stehende klassische Theorie der Begriffe«.[179] In den *Philosophischen Untersuchungen* verwirft Wittgenstein die noch im *Tractatus logico-philosophicus* paradigmatisch vorexerzierte rational-hierarchische Systematik und das damit einhergehende Präzisionsideal einer formalisierten Sprache. An verschiedenen Begriffen zeigt er auf, wie diese durchaus verschwommene und unscharfe Grenzen aufweisen können.[180]

Als Reaktion auf Gottlob Freges und Bertrand Russells Konzeption einer exakten Idealsprache fand somit in den 1930er Jahren in Grossbritannien eine Hinwendung zur pragmatischen ›Ordinary Language Philosophy‹ statt, in der die Vagheit natürlicher Sprache positiv gewertet und ihr ein Nutzen zugesprochen wurde.[181] Um Begriffen in der Alltagssprache gerecht zu werden, bedarf es Wittgenstein zufolge anderer Beschreibungsweisen als der taxonomischen Klassifikation auf Basis eines vergleichenden analogischen Denkens. An dessen Stelle tritt bei ihm ein Denken, das »das Analoge nicht an irgendeinem gemeinsamen Merkmal zwischen Dingen« nachzuweisen versucht, »sondern vor dem Hintergrund einer gemeinsamen Entwicklungslinie der Fälle« ordnet.[182] Wittgenstein schlägt vor, in Verwandtschaften zu denken und von (Familien-)Ähnlichkeiten zu sprechen. Er stellt fest, dass den Erscheinungen, die unter einem Begriff wie Sprache oder Spiel subsumiert werden, »gar nicht Eines gemeinsam« ist, sie sind vielmehr »miteinander in vielen verschiedenen Weisen verwandt«.[183] Diese Denkweise ermöglicht es,

---

Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.)« Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in *Werkausgabe*, Bd. 1, hg. von Joachim Schulte (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009), § 6.54.

179 Nora Kluck, *Der Wert der Vagheit* (Berlin: De Gruyter, 2014), 6.

180 Am prominentesten zu Sprache und Spiel, aber auch zu zahlreichen anderen Begriffen (z.B. wissen, verstehen, Zahl oder lesen). Vgl. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, 2011. § 156-171, 71, 91.

181 Vgl. Kluck, *Der Wert der Vagheit*, 2014, 43.

182 Sławomir Leśniak, »Walter Benjamin und die Zahl. Anmerkungen zum Verhältnis von mathematisch-logischer Denkform und essayistischer Schreibweise bei Walter Benjamin«, in *Convivium: germanistisches Jahrbuch*, 2011, 310.

183 Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, 2011, § 65.

sich von der Konzeption eines Begriffszentrums zu entfernen und die Erscheinungen eines Begriffs als »ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten« zu imaginieren, »die einander übergreifen und kreuzen«.[184]

Das zugrundeliegende Denkmuster solcher Sprachauffassung löst sich von der platonischen Dualität repräsentationalistischer Sprachsysteme, in denen ein sprachliches Zeichen auf etwas Gegebenes, eine Idee, die hinter diesem Zeichen steht, verweist. Die rhizomatischen Eigenschaften dieser neuen Auffassung scheinen nicht mehr kompatibel mit der linearen Logik des Für-etwas-Stehens. Ein sprachlicher Ausdruck bezieht sich nicht einfach auf eine ihm externe, stabile Einheit, vielmehr wird das sprachliche System selbst zum Bezugspunkt.

Wittgenstein widmet sich den unscharfen Grenzen der Sprache keineswegs vor einem sprachskeptischen Hintergrund, sondern im Rahmen eines Projekts, die »Wörter von ihrer metaphysischen wieder auf ihre alltägliche Verwendung« zurückzuführen:[185] »Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.«[186] Die Bedeutung wird einem Wort nicht »gleichsam von einer von uns unabhängigen Macht gegeben, so daß man eine Art wissenschaftlicher Untersuchung anstellen könnte, um herauszufinden, was das Wort wirklich bedeutet«.[187] Vielmehr ist sie im »Sprachspiel« aller Sprachteilnehmer enthalten, also dem Gebrauch des Wortes in den je möglichen Zusammenhängen.

Probleme ergeben sich somit bereits durch den Anspruch, den die Philosophie mit ihrer Frage nach der Bedeutung eines Begriffes verbindet, nämlich dass dadurch »um eine allgemeine Regel gebeten« werde, nach der man das Sprachspiel zu spielen entschlossen sei.[188] Diese Frage »bezieht sich nicht auf einen besonderen – praktischen – Fall, sondern wir fragen sie von unserem Schreibtisch aus«.[189] Mit dieser Formulierung macht Wittgenstein klar, wie er mit der emphatischen Hinwendung zur Praxis das rein theoretische Konstrukt einer Idealsprache verabschiedet. Eine vom Schreibtisch aus gestellte Frage zielt von Beginn weg auf das Falsche ab.

---

184 Wittgenstein, § 65.

185 Wittgenstein, § 116.

186 Wittgenstein, § 43.

187 Ludwig Wittgenstein: »Das Blaue Buch« [1933/34], in ders.: *Werksausgabe*, Bd. 5, hg. von Rush Rhees (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984), 52. Zitiert nach Griesecke 2005, 281.

188 Ludwig Wittgenstein: »The Big Typescript« [1929-1933], in: ders.: Wiener Ausgabe, Bd. 11, hg. von Michael Nedo (Wien: Springer, 2001), 276.

189 Wittgenstein, 276.

Diese performative Wende in der Auffassung der Bedeutungskonstitution der Begriffe blieb bei Wittgenstein nicht ohne Folgen für die Art und Weise der Vermittlung seiner Ergebnisse. Wenn die Frage nach einer allgemeinen Regel falsch gestellt ist, wenn die Ergebnisse einer Untersuchung bereits in den Beispielen enthalten sind, so muss diese nicht mehr auf eine Verallgemeinerung abzielen, muss sich lösen von den tradierten Denk- und Darstellungsformen, die auf einem induktiven respektive deduktiven Prozess basieren. Entsprechend handelt es sich bei den *Philosophischen Untersuchungen* nicht mehr um ein Traktat, sondern Wittgensteins eigenen Angaben zufolge um ein »Album«, das eine »übersichtliche Darstellung« und damit das Erkennen der Zusammenhänge ermögliche.[190]

Für den späten Wittgenstein wäre es wohl widersinnig, wie Adorno davon zu sprechen, dass der theoretische Gedanke den Begriff »umkreist«.[191] Um was soll gekreist werden, wenn der Gegenstand bereits völlig in den Beispielen enthalten ist?

> Man gibt Beispiele und will, daß sie in einem gewissen Sinn verstanden werden. – Aber mit diesem Ausdruck meine ich nicht: er solle nun in diesen Beispielen das Gemeinsame sehen, welches ich – aus irgend einem Grunde – nicht aussprechen konnte. Sondern: er solle diese Beispiele nun in bestimmter Weise *verwenden*. Das Exemplifizieren ist hier nicht ein *indirektes* Mittel der Erklärung, – in Ermanglung eines Bessern. Denn, missverstanden kann auch jede allgemeine Erklärung werden.[192]

Eine Konstellation aus Beispielen dient hier nicht der Emergenz eines Abstraktums, das eine Sache überhaupt erst aufschlüsselt. Die entscheidende Denkbewegung Wittgensteins ist damit eine antisemiotische: Die Konstellation der Beispiele wird nicht zum Zeichen, das einer Deutung harrt. Das Exemplifizieren mündet nicht in ein vergleichendes Abstrahieren, die Konstellation der Beispiele bedeutet kein Rätsel, kein Nummernschloss, das mithilfe irgendeiner Form von Hermeneutik enträtselt und geknackt werden müsste. Begriffe grenzen sich voneinander nicht trennscharf ab, sondern stellen ungefähre Zonen dar. Die Philosophie kann Wittgenstein zufolge diese »nur beschreiben«.[193] Farocki adaptiert diese Anweisung, indem er nicht auf ein

---

190 Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, § 43.

191 Adorno, *Negative Dialektik*, 1966, 164.

192 Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, § 71.

193 Wittgenstein, § 124.

»bestimmtes Ergebnis«, eine Verallgemeinerung abzielt, sondern es bei der konkreten Darstellung einer Sache belässt.[194] Weder auf Seiten der Produktion noch der Rezeption vermag so eine singuläre Entität über einen Gegenstand zu verfügen. In der Poetik des Nebeneinanders werden die Erkenntnismöglichkeiten im Umgang mit einem Gegenstand nicht dekretiert (Ende 60er Jahre, Lehrfilm) oder als Fährte angelegt (80er Jahre), um aus der Konstellation blitzartig als »Figur« hervorzuspringen und »als Antwort lesbar« zu werden, sobald die Elemente in eine für den Betrachter produktive »Versuchsanordnung« geraten.[195] Vielmehr ist sie bereits vollständig in der Praxis der Exemplifizierung enthalten.[196]

Résumé

Aus epistemischer Sicht gleicht die Pointe eines gewitzten Vergleichs der Notwehr: Mit ihrer Spitze durchstösst sie in *Wie man sieht* hartnäckig sich haltende, überkommene Positionen. Als Instrument der Befreiung hat sie daher vermutlich mehr gemein mit der Agitation als mit dem Essayismus. Denn die Pointe nimmt die Reflexion, zu der die Essayfilme anregen sollen, stets auf eine – aus epistemischer Sicht – fragwürdige Weise vorweg. Indem der Witz auf Ähnlichkeit spekuliert, schafft er weder Raum für Reflexion noch ein Bewusstsein für die zugrundeliegende, vergleichende Argumentationsstruktur.

Gleichzeitig arbeitet Farocki hartnäckig an einer Darstellungsform, die eine entsprechende Bevormundung zugunsten einer aktiven, bewussten und deshalb kritischen Rezeption unterlassen soll. Die von Baumgärtel als »Essayfilme« bezeichneten Filme ab Mitte der 1980er Jahre sind dabei nur ein

---

194 Farocki und Engström, »HA WDR 7620 ›Erzählen‹«, 1975, Exposé film essai »erzählen«, 1.

195 Adorno verwendet den Begriff der Versuchsanordnung wie auch jener der Konfiguration synonym zur Konstellation. Versuchsanordnung sei lediglich ein »minder astrologischer und wissenschaftlich aktuellerer Ausdruck« desselben. Adorno, »Die Aktualität der Philosophie«, 1973, 335.

196 In Wittgensteins Erklärung über die Beschaffenheit des Sprachspiels ist die Methode der vorliegenden Arbeit enthalten: Die Epistemiken des Essayistischen werden anhand von zahlreichen Beispielen von Farockis Praxis exemplifiziert, – was im Falle des Essays nicht ein »indirektes Mittel der Erklärung« darstellt, sondern angesichts dessen proteischer Form die einzig valable Strategie darstellt.

Versuch unter anderen. Aus Gründen der Orientierung innerhalb von Farockis umfangreichem Schaffen mag Baumgärtels Typologie in einem heuristischen Sinne durchaus sinnvoll erscheinen. Ist heute von Farockis Essayfilmen die Rede, besteht – zumindest oberflächlich – kaum Klärungsbedarf darüber, welche Filme gemeint sind und wodurch sich diese auszeichnen. In der diskursiven Praxis des Forschungsfeldes dient die Bezeichnung dann als zeitliche Orientierung, als Benennung einer Schaffensphase innerhalb des Werkes.

Es gibt jedoch gute Gründe gegen diese Einteilung. Sie bringt die Gefahr mit sich, dass die Kategorie des Essayfilms damit auf formale Aspekte verkürzt wird. Dieses Unterfangen scheint nicht nur mit Blick auf die Fülle essayistischer Formen in unterschiedlichen Medien zweifelhaft. Ein entsprechender Ansatz, der Farockis Essayfilme von seinem übrigen Schaffen zu isolieren versucht, manövrierte sich zielsicher in dieselbe Sackgasse, in die bereits manche Arbeit mit gattungsdefinitorischer Absicht sowohl auf dem Gebiet des literarischen wie des filmischen Essays eingebogen ist.[197] Auch im wissenschaftlichen Diskurs über den Essay spiegelt sich stets die für den Essay konstitutive Spannung zwischen dem Begehren nach Verallgemeinerung und einer Sensibilisierung für die spezifische Problematik des Gegenstands.

Dieses Kapitel mag gezeigt haben, wie auch Filmformen, die traditionell kaum unter den Vorzeichen des Essays besprochen werden, die essayistische Kardinaltugend der Förderung kritischer Reflexion einlösen können. Statt formale Kriterien anzuwenden, scheint es im Sinne Musils sinnvoll, das Essayistische als Geisteshaltung und als Produktionsethos zu verstehen, welches eine künstlerische Praxis mit einer offen reflektierten Medienethik verbindet. In dieser Perspektive wird es möglich, der suchenden und versuchenden Bewegung der Autorschaft, wie man sie in *Erzählen* antrifft, die nötige Aufmerksamkeit zu schenken. Dadurch rückt notwendig eine weniger auf Verallgemeinerung bedachte, performative Form des Wissens ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Eine entsprechende Praxis zeichnet sich insbesondere durch originäres Vergleichen von Beispielen aus. Der epistemische Wert misst sich darin weniger an einer klassischen Wissensmehrung, an den möglichen Ergebnissen

---

197 Für den filmischen Essay sind diesbezüglich zu nennen: Lopate, »In Search of the Centaur«, 1992 und Arthur, »Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore«, 2003. Sie beide gehen von einem generischen Prototyp des Essayfilm aus, was bei Lopate zur Einsicht führt, dass es nur sehr wenige »richtige« Beispiele dafür gibt (als Modell gilt bei Lopate Chris Marker).

eines kontrastierenden, abstrahierenden Vergleichs, noch dient das Vergleichen der Vermittlung eines bereits zu Beginn vorliegenden Schlusses – wie dies bei den von Farocki skeptisch besprochenen Fernsehfeatures oft der Fall ist.[198] Vielmehr lenkt das Vergleichen, wie es Farocki entwickelt, den Fokus auf vorhandene Kategorisierungs- und Verstehensmodi, die es kritisch zu befragen gilt. Anstatt an ihm etwas zu beweisen, gilt es, einen Gegenstand in seiner ganzen Inkohärenz auszustellen.

Damit wird die genauso oft festgestellte wie herausgeforderte Nähe Farockis zu dekonstruktivistischen Verfahren augenscheinlich:[199] Die Deutungsbewegung bei der Beschäftigung mit einem Gegenstand soll nicht »durch eine ›richtige‹ Interpretation zum Stoppen« gebracht werden, »sondern das Werk immer wieder neu und uninterpretiert offenhalten«.[200] Doch während die Dekonstruktion auf die Aufdeckung innerer Widersprüche und semantischer Uneinholbarkeiten zielt und damit das Projekt der Hermeneutik immer wieder aggressiv torpediert, stellt die Poetik des Nebeneinanders viel weniger einen Angriff als einen anderen Dialog dar.

Wenn Baudrillard 1972 ein *Requiem für die Medien* schreibt, in dem er den Massenmedien jegliche kritisch-emanzipatorische Funktion abspricht, ja selbst deren Subversion als unmöglich darstellt, so arbeitet Farocki hartnäckig just an der Umsetzung eines emanzipatorischen Programms fürs Fernsehen. Hier zeigt sich, wie Farocki und Baudrillard aus einer geteilten medienkritischen Position diametral entgegengesetzte Konsequenzen ziehen. Statt die Medien als »Rede ohne Antwort«, die »jeden Tauschprozess verunmöglicht, es sei denn in Form der Simulation einer Antwort, die selbst

198 Vgl. die beiden Sendungen (Telekritiken) über das Fernsehfeature: *Der Ärger mit den Bildern* (1973) und *Die Arbeit mit den Bildern* (1974) und die parallel dazu entstandenen Texte »Über die Arbeit mit Bildern im Fernsehen« (1974) und »Drückebergerei vor der Wirklichkeit« (1973), beide in Harun Farocki: *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018).

199 Vgl. Nicole Brenez, »Harun Farocki and the Romantic Genesis of the Principle of Visual Critique«, in *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, hg. von Antje Ehmann und Kodwo Eshun (London: Koenig Books, 2009), 136; Vgl. Jörg Becker, »Harun Farocki – Dekonstruktion – Essay – Archiv«, in *ray Filmmagazin*, Nr. 03, 2006.

200 Stefan Münker und Alexander Roesler, *Poststrukturalismus* (Stuttgart: J.B. Metzler, 2016), 145.

in den Sendeprozess integriert ist«, abzuschreiben, sucht Farocki nach einer Form, die Antworten provoziert, ohne diese zu kontrollieren.[201]

Die Offenheit des Vergleichens dient ihm dabei als Trojanisches Pferd, um in jene Medienfestung einzudringen, welche gemäß Baudrillard »die Antwort für immer versagt«.[202] Gefragt ist eine Selbsttätigkeit des Publikums, die sich von jenem didaktischen Spiel grundsätzlich unterscheidet, das die Antworten auf ungestellte Fragen lediglich aus mäeutischen Gründen zurückhält. Gefragt ist eine Selbsttätigkeit, die weder eine scharfsinnige noch erfinderische Rezeption fordert. In *Wie man sieht* spannt Farocki ein Netz auf, in dem sich ein Publikum, das sich auf die Dechiffrierung von Zeichensystemen spezialisiert, mit Genuss verheddern kann. In den folgenden Jahrzehnten entfernt sich Farocki mit Arbeiten wie *Vergleich über ein Drittes*, *Übertragung* oder *Zum Vergleich* von spekulativen Darstellungsformen. Bemerkenswert sind diese Werke, da sie nicht in ein aufklärerisches Programm münden, das mit dem Werkzeug der Abstraktion ihre Objekte liquidiert.[203] Vielmehr heben sie diese tarierend auf.

---

201 Jean Baudrillard, »Requiem für die Medien«, in *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, hg. von Hans-Joachim Metzger (Berlin: Merve Verlag, 1987), 91.

202 Baudrillard, 91.

203 Vgl. Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente* (Frankfurt a.M.: Fischer, 2000), 26.

Aufheben

Zu Beginn der 80er Jahre vollzieht sich in Farockis Schaffen ein entscheidender Wandel. Denn mit *Etwas wird sichtbar* (1982) nimmt die ästhetische Agitation der 70er Jahre ein Ende. Aus der Distanz beinahe eines Jahrzehnts reflektiert Farocki im Film die mediale Inszenierung des Vietnamkriegs sowie sein Selbstverständnis als Guerillafilmer:

> Two weeks before the shoot in 1980 I realised what I hadn't admitted to myself for a long time: that I had sided with the Vietcong without dealing with the politics of the victorious communist regime and without mentioning the boat people or the detention camps. I cancelled, and wrote a new script. A year later we began to shoot.[1]

Im Lichte dieser Erkenntnis wird ein agitatorisches Filmemachen schliesslich unmöglich. Anstatt jedoch den Vietcong im Nachhinein zu verurteilen, stellt sich Farocki die Frage, was der Vietnamkrieg denn nun sichtbar machte, was durch diesen zum Vorschein kam. Indem er die Aufmerksamkeit auf die unvorhersehbaren Mechanismen von Parteinahme richtet, beschäftigt er sich zentral mit der Thematik des Verbindens, Trennens, Auseinanderhaltens und Vermischens.

Stellvertretend für den im Film ausgetragenen Konflikt steht eine Konfrontation zweier Agenten der sich bekriegenden Parteien zu Beginn und Schluss des Films. Während sich die Agenten mit gezogenen Waffen gegenüberstehen, meint der eine: »Der Anfang einer Untersuchung ist, dass man Ideen miteinander verbindet, das Ende ist, dass man sie trennt.« Zum Schluss des Films liegen die leblosen Körper beider Agenten nebeneinander auf dem Boden. Ein Polizist der Spurensicherung zeigt auf eine Blutlache zwischen den Leichen und meint: »Da sehen Sie, sehen Sie: Ihr Blut hat sich vermischt.«

1 Farocki, »Written Trailers«, 2009, 224.

Der Film erklärt den Vietnamkrieg zu einem Experiment, in dessen Fortgang sich keine Idee durchzusetzen vermag. Nicht nur gibt es keine Gewinner und Verlierer – die Parteien töten sich gegenseitig –, das Blut der Opponenten vermischt sich letztlich. Farocki verschreibt sich hier einem dialektischen Geschichtsverständnis, das sich im Sinne Hegels der widersprüchlichen Kräfte der Aufhebung bewusst ist: Das Ende einer Untersuchung besteht weniger im Trennen der Ideen als in der Integration der unterschiedlichen Positionen. Weder die eine noch die andere besteht unverändert fort und doch sind beide nach wie vor präsent. Während sich eine auf die Kritik konzentrierte Filmpraxis notwendig aufs Trennen spezialisiert (›krínein‹ [unter-]scheiden, trennen) und man sich die Poetik des Witzes als Poetik der schnellen Verbindung vorstellen muss, so rückt nun das Ergebnis der zugrundeliegenden epistemischen Operationen ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Es ist bezeichnenderweise ein Text über das *Fürsichsein* – welches den Ausschluss des Anderen bedingt –, in dem Hegel an »die gedoppelte Bedeutung unseres deutschen Ausdrucks aufheben« erinnert:[2]

> Unter aufheben verstehen wir einmal soviel als hinwegräumen, negieren, und sagen demgemäß z.B., ein Gesetz, eine Einrichtung usw. seien aufgehoben. Weiter heißt dann aber auch aufheben soviel als aufbewahren, und wir sprechen in diesem Sinn davon, daß etwas wohl aufgehoben sei. Dieser sprachgebräuchliche Doppelsinn, wonach dasselbe Wort eine negative und eine positive Bedeutung hat, darf nicht als zufällig angesehen noch etwa gar der Sprache zum Vorwurf gemacht werden, als zu Verwirrung Veranlassung gebend, sondern es ist darin der über das bloß verständige Entweder-Oder hinausschreitende spekulative Geist unserer Sprache zu erkennen.[3]

Das Spekulative ist für Hegel jene Leistung des Verstandes, welche sich nicht in der einseitigen Bestimmung erschöpft, »sondern als Totalität diejenigen Bestimmungen in sich vereinigt enthält, welche dem Dogmatismus in ihrer Trennung als ein Festes und Wahres gelten«.[4] Es klingt hier nicht zufällig jene im ersten Kapitel nachgezeichnete Entwicklung in Farockis kritischer Praxis an, die sich im Laufe der 70er Jahre der Gefahr einer sich lediglich in der Opposition agierenden Haltung bewusst wird. Das Kritisierte wird durch die Kritik nicht einfach negiert, vielmehr bringt sie zum Ausdruck, in welchem

2 Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, 1986, 204.

3 Hegel, 204f.

4 Hegel, 99.

Masse das Kritisierte durch Abgrenzungsbegehren an der Ausbildung der eigenen künstlerischen Praxis mitarbeitet. Das Kritisierte wird in der Kritik aufgehoben:

> Was sich aufhebt, wird dadurch nicht zu Nichts. Nichts ist das Unmittelbare; ein Aufgehobenes dagegen ist ein Vermitteltes, es ist das Nichtseiende, aber als Resultat, das von einem Sein ausgegangen ist; es hat daher die Bestimmtheit, aus der es herkommt, noch an sich.[5]

Es fällt nicht schwer, die im vergangenen Kapitel herausgearbeitete Poetik des Nebeneinanders, Farockis genuinen Modus des Vergleichens, als den Versuch zu erkennen, die zugrundeliegende Mechanik der Aufhebung erfahrbar zu machen. Montaignes Waage fasst ins Bild, wie es dieser Form des Vergleichens mehr ums Austarieren – ums Aufheben unterschiedlicher Kräfte – geht, als ums eindeutige Ausschlagen der Waagschale auf eine Seite.

Dass Hegels spekulative Logik als Gegenpart der praktischen Vernunft letztlich stets eine »Transformation in Richtung Logos, Wort, Begriff« fordert, bringt dabei auf den Punkt, worin sich Farockis Verständnis ästhetischer Erkenntnis fundamental von Hegel unterscheidet.[6] Während die dialektische Aufhebung für Hegel die Sache des spekulativen Geistes alleine ist, so dienen im Folgenden Handlungen des Körpers – wie beispielsweise das Berühren – als Modelle derselben Mechanik der Aufhebung.

Deshalb lässt sich dieses Kapitel auch als ein Ausbuchstabieren der wortwörtlichen Bedeutungen der Aufhebung lesen. Es beginnt mit dem Aufheben vom Boden, »aus dem Sumpf, in dem es schlummert«,[7] und dem Sammeln abgefallener, vergessener, übersehener Bilder, beschäftigt sich anschliessend mit dem Aufheben eingeübter, ritualisierter Wissensordnungen, indem es in der Berührung, der Einfühlung und der restituierenden Profanierung Momente einer eigentümlichen Opposition aufzeigt, die ihre Gegenstände schliesslich aufhebt im Sinne des Erhaltens und Zugänglichmachens für Andere, Spätere, für die Nächsten.

---

5 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik I, Erster Teil: Die objektive Logik. Erstes Buch* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986), 113f.

6 Andreas Jacke, »Berühren und Begreifen«, in *Ästhetisches Wissen*, hg. von Christoph Asmuth (Berlin: De Gruyter, 2015), 346f.

7 *Dokumentarisch arbeiten: Modell/Realität.* R: Christoph Hübner, D, 2005.

Glaner, Profaner, Restituer

In einer Szene von *Etwas wird sichtbar* (1981) liest ein Vietcong die Hülsen eines amerikanischen Maschinengewehrs auf, um damit seine eigene Munition herzustellen: Der Abfall des Feindes wird zur Waffe gegen selbigen umfunktioniert. Die Ränder und Enden eines Systems, die vernachlässigte Peripherie wird unversehens zur Brutstätte des Widerstands. Unverkennbar handelt es sich hierbei um eine Reflexion der Guerillataktik, mit der Farocki während der 70er Jahre den medialen Machtapparat zu unterwandern suchte.

Immer wieder wird in *Etwas wird sichtbar* die unterschiedliche Kriegsführung der USA und des Vietcong zum Ausgangspunkt für Überlegungen zur Möglichkeit des Widerstandes gegen einen übermächtigen Feind. Als basalster Aspekt wird auf den Ackerbau eingegangen, dessen Industrialisierung im Westen ein schlagendes Beispiel liefert:

> Die Felder sind gross. Die Erntemaschine fährt fünf Meilen geradeaus und macht dann eine Wende. Weil die Maschine gross ist, schnell fährt und die Maschinenstunde teuer ist, macht sie am Rande des Feldes eine grosse Wende. […] Wo es gerade ist, ist die amerikanische Produktionsweise überlegen, wo es krumm ist, da siegt die vietnamesische. […] Nur wer von dem lebt, was am Rande wächst, kann die USA bekämpfen.

Die Unterdrückten müssen es verstehen, ihre Marginalität zu ihren Gunsten zu nutzen, indem sie im Schatten des ökonomisch skalierbaren Systems operieren. Die Geste des Auflesens des anderswo Abgefallenen, des Errichtens einer Existenz im Schatten einer anderen, wird auch für Agnes Varda in *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) zum poetologischen Merkmal ihrer essayistischen Arbeitsweise. Die ›Glanage‹ bezeichnet das mit dem Prekariat assoziierte Ährenlesen respektive die Nachlese, also das Aufsammeln des bei der Ernte liegengebliebenen Getreides.[8]

---

8 Eine vergleichbare, allegorische Figur findet Benjamin im Lumpensammler, in dessen Bild er Siegfried Kracauers fragmentarische Form der Geschichtsschreibung fasst: »Einen Lumpensammler frühe im Morgengrauen, der mit seinem Stock die Redelumpen und Sprachfetzen aufsticht, um sie murrend und störrisch, ein wenig versoffen, in seinen Karren zu werfen, nicht ohne ab und zu einen oder den anderen dieser ausgeblichenen Kattune ›Menschentum‹, ›Innerlichkeit‹, ›Vertiefung‹ spöttisch im Morgenwinde flattern zu lassen.« Walter Benjamin, »Ein Aussenseiter macht sich bemerkbar. Zu S. Kracauer, ›Die Angestellten‹«, in *Kritiken und Rezensionen*, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Bd. 3 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), 225.

Allegorisch gesprochen gibt es am Rande der Gesellschaft nicht nur keine gesicherten Lebensumstände, sondern auch keine »sicheren Gefühle«, keine »gesicherten Erkenntnisse«, wie es im Film heisst. Als Situationisten hatten die Protagonisten von *Etwas wird sichtbar* einst geschworen, »nie etwas Festes aufzubauen«: »Schön sind nur die schwarzen Zelte der Nomaden«, hiess es in ihrem »Manifest der schwarzen Zelte«. Ethisch vertretbar sind ihnen zufolge nur Lebensweisen, die beweglich bleiben und es verstehen, im Einklang mit den vorgefundenen Bedingungen zu leben.

Die Voraussetzung jeglichen epistemischen Ungehorsams ist die Unabhängigkeit von gesicherten Erkenntnissen. Obschon der Film diese Haltung schliesslich als Utopie ausweist, indem der Protagonist später im Film seine Bemerkungen zum Feldbau kritisch kommentiert, so erhält sich im späteren Schaffen Farockis eine entscheidende Taktik der Guerilla. In erkenntnistheoretischer Hinsicht wird der Guerillafilmemacher nämlich zum nomadischen Jäger und Sammler: Anstatt auf gesichertem Terrain gesäte Erkenntnisse zu kultivieren, steht die Suche und die Wiederverwertung im Vordergrund.[9]

Eine essayistische Arbeitsweise führt nicht nur zur Schwierigkeit, die daraus entstehenden Produkte zu verorten – Hans Magnus Enzensberger nennt einen seiner Essaybände beispielsweise »Nomaden im Regal« –, sie setzt geradezu eine nomadische Geisteshaltung voraus, deren Erkenntnisse sich gegenüber den offiziellen Wissensbeständen aus einer »minderen Wissenschaft«, einer »Nomadologie« generieren.[10] Genau eine solche Wissenschaft, nämlich eine »Phänomenologie der kleinen, minderen Bilder«,[11] betreibt Farocki Didi-Huberman zufolge, wenn er sich in seinem Werk immer wieder mit jenen abgefallenen Bildern beschäftigt, die anderorts übersehen werden, entweder weil deren Sichtung und Aufarbeitung keine Aussichten auf einen epistemischen Gewinn versprechen – wie etwa bei den

---

9 Dies trifft bemerkenswerterweise nicht nur für bereits existierende, gefundene Bilder zu, sondern ebenso für Farockis dokumentarische Praxis: »Having filmed a good scene proves we were able to predict when and where a particular event would take place. In this sense we're more similar to the hunter than to the artisan who makes something. We don't make pictures; we take them.« Harun Farocki, »Über das Dokumentarische. On the Documentary (2015)«, in *Harun Farocki: Another Kind of Empathy*, hg. von Antje Ehmann und Carles Guerra (London: Koenig Books, 2016), 110.

10 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, »1227 – Abhandlung über Nomadologie: Die Kriegsmaschine«, in *Tausend Plateaus*, hg. von Günther Rösch (Berlin: Merve, 2005), 481-586.

11 Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 228.

operativen Bildern – oder deren Gebrauch institutionell derart verankert ist, dass sie innerhalb des herrschenden Machtdispositivs unhinterfragt bleiben. Dies trifft insbesondere auf die Pressebilder aus dem Vietnamkrieg in *Etwas wird sichtbar* zu, auf die Drohnenaufnahmen des Golfkriegs in *Auge/Maschine* (2001) oder die Überwachungsaufnahmen aus Gefängnissen in *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (2000).

Mit dem Sammeln, wie es Walter Benjamin an zahlreichen Stellen beschreibt, hat Farockis ›Glanage‹ allerdings wenig gemein. Während Benjamins Sammler zu Beginn seiner Suche noch ein genaues Bild davon haben mag, wonach er Ausschau hält, so lässt er sich im Laufe seiner Suche zusehends von deren Eigendynamik lenken:

> Es ist beim Sammeln das Entscheidende, daß der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird, um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten. Diese ist der diametrale Gegensatz zum Nutzen und steht unter der merkwürdigen Kategorie der Vollständigkeit.[12]

Obschon Farocki ebenfalls einen Gebrauch der Bilder anstrebt, der in einem diametralen Gegensatz zu ihrem angestammten Nutzen steht, so generiert sich dieser nicht aus der Neuordnung des Materials aufgrund von Merkmalen der Ähnlichkeit. Weder geht es bei Farocki je um das Anhäufen von Bildern einer Vollständigkeit wegen, noch ist ihm wie dem Sammler »der Besitz das allertiefste Verhältnis […], das man zu Dingen überhaupt haben kann«.[13] Im Gegenteil: Farockis Praxis lässt sich Didi-Huberman zufolge viel eher mit dem Gegenbegriff zur Appropriation, der Restitution beschreiben:[14] Er birgt entlegene oder problematische Bilder, um den historischen Gehalt der Bilder jenen wieder zugänglich zu machen, denen die Bilder ursprünglich entrissen wurden. Farocki liefert, in anderen Worten, den »missing countershot«, die gegenüberliegende Perspektive, die Kehrseite einer Bildtradition.[15]

---

12 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 1991, 271.

13 Walter Benjamin, »Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln«, in *Gesammelte Schriften*, hg. von Rexroth Tillman, Bd. 4 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), 396.

14 Vgl. Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 195. Vgl. Kapitel *Ästhetische Emanzipation*.

15 Thomas Elsaesser und Alexander Alberro, »Farocki: A Frame for the no longer visible: Thomas Elsaesser in Conversation with Alexander Alberro«, in *e-flux Journal*, 06.11.2014, https://www.e-flux.com/journal/59/61111/farocki-a-frame-for-the-n

Didi-Huberman schlägt vor, die zugrundeliegende Geste von Farockis Relektüren mit Agambens Verständnis der Profanierung zu fassen:[16]

> Und wenn weihen (sacrare) der Terminus war, der den Austritt der Dinge aus der Sphäre des menschlichen Rechts bezeichnete, so bedeutet umgekehrt profanieren, sie dem freien Gebrauch der Menschen zurückzugeben.[17]

Das entscheidende Moment der Profanierung im Gegensatz zur Säkularisierung, die Agamben zufolge lediglich eine Übertragung »der himmlischen Monarchie auf die Erde« darstellt, liegt im wiedergewonnenen Gebrauch der Sache:[18]

> Denn profanieren heißt nicht einfach die Absonderungen abschaffen und auslöschen, sondern lernen, einen neuen Gebrauch von ihnen zu machen, mit ihnen zu spielen. Die klassenlose Gesellschaft ist nicht eine Gesellschaft, die jegliche Erinnerung an die Klassenunterschiede abgeschafft und verloren hat, sondern eine Gesellschaft, die deren Vorrichtungen zu entschärfen verstand, um einen neuen Gebrauch möglich zu machen, um sie in reine Mittel zu verwandeln.[19]

Im Kapitel zur *Ästhetischen Emanzipation* wurde bereits auf Farockis *détournement* eingegangen, dessen Ziel nahe an der von Didi-Huberman vorgeschlagenen Profanierung liegt. Indem Farocki die selbstherrliche Ästhetik eines Nazi-Bildbandes aufgreift und sie mittels seiner Relektüre einem neuen Gebrauch zuführt, profaniert er die Bilder mit der von Agamben beschriebenen Mechanik der Aufhebung.[20]

---

o-longer-visible-thomas-elsaesser-in-conversation-with-alexander-alberro/ [12.5.2017], nicht nummeriert.

16 Vgl. Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 195.

17 Giorgio Agamben, »Lob der Profanierung«, in *Profanierungen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005), 70.

18 Agamben, 74.

19 Agamben, 85.

20 Im Zusammenhang mit der Profanierung ist die etymologische Verwandtschaft von Religion und Relektüre zu beachten: »Der Ausdruck *religio* kommt nicht, wie eine ebenso fade wie ungenaue Etymologie es möchte, von *religare* (das, was das Menschliche und das Göttliche zusammenbindet und vereint), sondern von *relegere*, das auf die Gewissenhaftigkeit und die Aufmerksamkeit, die bei den Beziehungen zu den Göttern walten sollen, und auf das besorgte Zögern (das Wiederlesen – *relegere*) vor den Formen – und Formeln hinweist, an die man sich halten muß, wenn man die Absonderung zwischen Heiligem und Profanem respektieren will. *Religio* ist nicht das, was Menschen

Es ist kaum dem Zufall zuzuschreiben, dass in einer der Schlüsselszenen von *Etwas wird sichtbar* – jenem Film also, der die Agitation beschliesst – ein Wandel in der Praxis der Restitution vollzogen wird. Die beiden Protagonisten sehen sich selbst in einem kleinen Spiegel an der Wand inmitten von Fotografien vom Krieg und entdecken so »their collusive kinship with the point of view of the aggressor in the Vietnam War«:[21] »Wie unerlaubt das aussieht«, heisst es im Film,

> ein Bild von uns zwischen den Bildern vom Krieg […]. Es sieht so obszön aus, weil wir unverletzt sind. Die Opfer auf diesen Bildern sind alle blutig. Die Täter sind alle unverletzt.


Abb. 11: Etwas wird sichtbar (1982)



Hier sind die Bilder nicht mehr nur Zeugen eines Ereignisses, sondern werden an der Wand hängend in eine Konstellation mit dem Bild der Protagnisten gebracht. Foucault beschreibt bekanntermassen zwei Arten des Umgangs mit einem Dokument. Es lässt sich in einem historischen Zugriff danach fragen, was ein Dokument bedeutet, ob es der Wahrheit verpflichtet ist, ob es authentisch oder gefälscht ist.[22] Diese Position wird in der Szene vom Protagonisten vertreten, der die Bilder interpretiert. Er sieht sich das Bild neben dem Spiegel an und erkennt darin eine in der dichotomischen Logik des Krieges verharrende Doppelung:

---

und Götter verbindet, sondern das, was darüber wacht, daß sie voneinander unterschieden bleiben.« Agamben, 71f.

21 Elsaesser, »Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist«, 2004, 18.

22 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981), 14.

> Der amerikanische Soldat hat ein Hörrohr, um zu hören, ob Tunnel in der Erde sind, durch die sich der Vietcong bewegt. Wie ein Arzt. Das Bild sagt: Der Vietcong, das ist die Krankheit, die das Land befallen hat. Der amerikanische Soldat ist der Arzt, der das Land wieder gesund macht. Und das Bild sagt etwas Zweites: Der Vietcong ist das Blut, das in den Adern Vietnams fliesst.

Von dieser allegorisierenden Rezeption unterscheidet sich der archäologische Zugang. Dieser versucht nicht mehr, das Dokument selbst zu interpretieren, sondern lotet dessen Platz im Gefüge einer Episteme aus. Im Zentrum steht nicht mehr ein geschichtliches Ereignis, sondern die Artefakte seiner medialen Überlieferung, genauer die Frage, wie diese Dokumente Wahrheit produzieren. Dafür steht die Protagonistin, die die Bilder in einen Zusammenhang mit ihrer Position bringt. Während sie die Obszönität ihrer Unversehrtheit feststellt, verdeckt sie das Gesicht ihres Geliebten. Diese Geste lässt sich freilich unterschiedlich auslegen – nicht zuletzt weist sie aber darauf hin, dass ihr Partner nicht in die Konstellation der Bilder an der Wand gehört, da er diese lediglich als Zeuge eines Ereignisses liest – seine eigene Position also nicht in Relation zu den Bildern stellt.[23]

Während die historische Methode Monumente in Dokumente verwandelt, arbeitet die archäologische Methode von den Dokumenten her:[24] Jedweder Aspekt der Überlieferung der Dokumente wird darauf befragt, welcher Politik der Wahrheit er verpflichtet ist und aus welcher Machtstruktur er beglaubigt wird. Mit Foucault gesprochen wandelt sich in der Perspektive der Protagonistin der geschichtliche Blick auf die Pressebilder zu einem archäologischen, der die Machtstrukturen des zugrundeliegenden Bilderregimes offenlegen will und die eigene Position dabei mitreflektieren muss. Dies ist der neue Gebrauch, den Farocki mit seiner Relektüre der Pressebilder vorschlägt.[25] Diese werden nicht einfach als propagandistisch abgetan, sondern

---

23 Dies wird nicht die letzte Szene bei Farocki bleiben, in der eine Hand ins Bild eingreift. Am berühmtesten ist wohl der Eingriff in *Bilder der Welt*, der die Gesichter der algerischen Nomadenfrauen von Neuem verdeckt, um dadurch die Dignität der von den französischen Kolonialmächten ohne Schleier Fotografierten wiederherzustellen.

24 Vgl. Foucault, *Archäologie des Wissens*, 1981, 15.

25 Ein passendes Beispiel dafür stellt *Videogramme einer Revolution* (2014) dar, in dem Farocki in Zusammenarbeit mit Andrei Ujica Videoaufnahmen der rumänischen Revolution von 1989 montiert. Die Antwort auf die Frage, weshalb die Aufständischen das staatliche Fernsehen, aber nicht den Präsidentenpalast stürmten, ist in diesem Um-

ermöglichen durch ihre Profanierung eine Selbsterkenntnis. Das Gesicht des Partners soll dabei nicht in der obszönen Rolle des unverwundeten Interpreten in der Konstellation erscheinen. Der Eingriff signalisiert nicht bloss die Sanktionierung des historisierenden Zugriffs auf die Bilder, sondern auch die Möglichkeit einer wiedererlangten Würde und Dezenz im Umgang mit ihnen.

Ein Nomade im Museum

Ab Mitte der 1990er Jahre zeichnet sich ein einschneidender Wandel in Farockis Arbeit ab. Wegen ausbleibender Zuschauer zeigen immer weniger Kinos seine Filme und gleichzeitig brechen die Auftragsarbeiten fürs Fernsehen weg.[26] Es handelt sich dabei um eine Entwicklung, die nicht nur Farocki betraf, sondern zu einem gewissen Teil mit einer neoliberalen Restrukturierung der Medienlandschaft anfangs der 90er Jahre erklärbar ist.[27] Nicht-kommerzielle Formate, die bis anhin zu Randzeiten im öffentlich-rechtlichen Rundfunk Platz fanden, verschwanden schliesslich gänzlich: »Video essays and experimental films remained for the most part unseen save for some rare screenings in metropolitan film museums or film clubs, […] before disappearing again into the darkness of the archive.«[28] Als Folge davon lässt sich eine Abwanderung experimenteller Filmformen in die Kunstwelt beobachten. Neben Farocki haben auch Chris Marker, Chantal Akerman, Raul Ruiz, Peter Greenaway und – wenngleich eher verneinend – Jean-Luc Godard Installationen für den Kunstraum entworfen.

Die Chancen, die sich dadurch für den experimentellen Film ergeben, sind zahlreich. Farocki erreicht im Grunde erst durch seine Installationen ein substantielles Publikum. Dank dieses Erfolgs werden auch ältere Arbeiten von der Kunstwelt wahrgenommen und auf neuen Kanälen gezeigt und besprochen. Darüber hinaus sind zentrale Aspekte seiner künstlerischen Praxis auf

---

schlag enthalten, den der Film auszustellen versucht, indem er zeigt, »how TV stops recording reality and starts creating it instead«. Hito Steyerl, »Politik der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld«, in *springerin*, 03.2003, https://www.springerin.at/2003/3/politik-der-wahrheit [12.06.2019], nicht nummeriert.

26 Farocki, »Written Trailers«, 2009, 229.

27 Hito Steyerl und Harun Farocki, *A Magical Imitation of Reality* (Kaleidoscope Press, 2011), nicht nummeriert.

28 Hito Steyerl, »In Defense of the Poor Image«, in *e-flux Journal* Nr. 10, 11. 2009, nicht nummeriert.

die sich ändernden räumlichen Begebenheiten im Übergang vom Kino zum Museum zurückzuführen. Bestes Beispiel dafür ist sicherlich die weiche Montage, die das Prinzip der seriellen Bildfolge in ein Nebeneinander übersetzt. Nebst dem kommerziellen Zwang, in den Kunstraum abzuwandern, gibt Farocki vor allem aber auch eine bestimmte Rezeptionshaltung beim Publikum an, die notwendig ist, damit solch ungewohnte Formate überhaupt angenommen werden. Denn die Besucher von Kunsträumen haben »eine weniger eng umrissene Vorstellung davon […], wie Bilder und Töne sich fügen sollten. Sie sind eher bereit, den Maßstab einer Arbeit in ihr selbst zu suchen«.[29]

Doch die Transition in die Kunstwelt stellt seine essayistische Praxis vor ein ungewohntes Problem, das unmittelbar mit deren Marginalität zusammenhängt. Die Profanierung und Restitution sind konstitutiv an dessen Aussenseiterrolle geknüpft: Glaubhaft können diese Prozesse nur von einer finanziell unabhängigen und epistemisch unbefangenen Position vertreten sein. Überdies ist die Aufnahme in einen künstlerischen Kanon direkt mit der Erschaffung einer Autorfigur verbunden, vor der sich Farocki mit seiner kollektiven Arbeitsweise eigentlich bewahren wollte.[30] Ebenso wenig wie es sich beim ›Glaneur‹ um einen Sammler handelt, so ist er auch kein zielstrebiger Finder. Farocki bemerkt im Austausch mit Hito Steyerl, dass sich durch die Hintertür des Kurators wieder ein Kult um die Autorschaft in den Kunstbetrieb einschleicht. Das ist die Gefahr eines Kunstverständnisses, das den Autor nicht mehr als Produzenten und Erfinder, sondern als Finder und Arrangeur versteht:

> The renunciation of authorship masks a hidden cult of the author: he who finds knows how to judge and is therefore the true author. There is a long tradition of this in modernism. The role of the curator or DJ or film programmer has been much celebrated in recent times.[31]

Der Glaneur aber nutzt seine gefundenen Objekte und deren Aufbereitung nicht, um damit eine Gelehrsamkeit, ein ästhetisches Verständnis oder ein seismographisches Kulturgespür auszustellen, aus dem wieder eine Autorschaft zu behaupten ist. Er will durch seine Objekte nicht vordergründig seine Person im institutionellen Machtgefüge des Kunstmarktes profilieren.

---

29 Farocki, »Quereinfluss/Weiche Montage«, 2004, 120.

30 Vgl. Steyerl und Farocki, *A Magical Imitation of Reality*, 2011, nicht nummeriert.

31 Steyerl und Farocki, nicht nummeriert.

Der restituierende Glaneur aber nimmt als kuratierender Arrangeur – als Autor, der in einem Diskurs das Wesentliche bestimmen kann – eine Machtposition ein, indem er seinen Raum bespielt und somit beherrscht. Damit büsst er seine den Status quo hinterfragende, marginalisierte Position wieder ein. Darüber hinaus unterläuft eine Kunstform, die im Schatten eines Systems agieren will, ihre eigene Position, wenn sie von einer eigens für ihre Zwecke kreierten Institution kommissioniert und ausgestellt wird.[32] Selbst wenn kein Einfluss auf die Gestaltung einer Ausstellung durch deren in Auftrag gebende Institution ausgeübt wird, so ändert sich doch die Botschaft jeglicher politischen Kunst durch die Platzierung im Heterotop des Museums.

»Von den Museen als den Kultstätten der Moderne zu reden«, ist Karl-Heinz Kohl zufolge »mehr als nur eine Metapher«.[33] Nicht nur waren die ersten Museen nach dem »Vorbild antiker Tempel oder mittelalterlicher Kirchen erbaut«, es waren ab nun

> die Museen selbst, die die in ihnen ausgestellten Objekte mit der Aura des Sakralen umgaben. Die musealen Kultstätten der Moderne waren nicht mehr heilig, weil sie eine wie auch immer geartete Repräsentation des Göttlichen in sich bargen. Vielmehr wurden die in ihnen ausgestellten Gegenstände nun durch den Ort ihrer Aufbewahrung als außergewöhnliche Gegenstände markiert. Im klassischen Museum, das am Ende dieser Kette von Transformationen liegt, hat sich so das ursprüngliche Verhältnis zwischen Gegenstand und Ort in sein Gegenteil verkehrt.[34]

Wolfgang Beltracchi, ein Meister in einer etwas anderen Kunst der Profanierung, bemerkt, dass die von Kohl in Bezug auf klassische Museen gemachte Beobachtung auch auf moderne Kunstmuseen zutrifft. Er weist diese als eine Art Sakralbau aus, der seinen Status längst nicht mehr der ausgestellten Kunst schuldet, sondern als Institution im Gegenteil Kunst definiert:

> Boris Groys hat ausgehend von Marcel Duchamps Readymade Kunst einmal maximal einfach und überzeugend definiert: Kunst ist, was im Muse-

---

32 Jean-Luc Godards Ausstellung *Voyage(s) en utopie: À la recherche d'un théorème perdu* (2006) im Centre Pompidou könnte als extremes Beispiel dafür angeführt werden. Vgl. Daniel Fairfax, »Montage(s) of a Disaster: ›Voyage(s) en utopie‹ by Jean-Luc Godard«, in *Cinema Journal* Nr. 54/2 (2015), 24-48.

33 Karl-Heinz Kohl, *Die Macht der Dinge: Geschichte und Theorie sakraler Objekte* (München: Beck, 2003), 253.

34 Kohl, 255.

um steht. Und was einmal da stand, bleibt Kunst. Die Wirklichkeit hingegen ist alles, was noch nicht zur Kunst erklärt wurde. [...] Und die Museen sind ja heute auch wirklich eine Art Sakralbauten, in die die Leute wie einst die Frommen pilgern.[35]

Als Folge dieser kulturell tief verankerten topologischen Bedeutungszuschreibung wird man den Essay definitiv zur Kunst zählen müssen, sobald er ins Museum oder die Galerie kommt. Die Gefahr, die sich für diese unabhängige, frei sich zwischen den institutionell verbürgten Plattformen bewegende Vermittlungsform ergibt, liegt auf der Hand: Indem der Essay als Kunst wahrgenommen wird, büsst er unter Umständen nicht nur den epistemischen Sonderstatus auf der Schnittstelle zur Wissenschaft ein. »Im musealen Rahmen« ist es Didi-Huberman zufolge überdies möglich, »eine Montage Farockis als Werk zu ›lieben‹ oder zu ›goutieren‹, ohne die Konsequenzen ziehen zu müssen, die durch seine Arbeit aufgezeigt wurden«.[36]

Warum also, stellt sich die Frage, fand Farocki dennoch zur Kunst? Insbesondere vor dem Hintergrund eines frühen Erlebnisses, bei dem er die Implikationen einer Transition politisch motivierter Vermittlung in den Kunstraum erlebt, scheint dies umso fragwürdiger:

Als im August 1968 die Cinétracts in Berlin gezeigt wurden, waren Christian[37] und ich ebenso enttäuscht wie das gesamte Publikum, das johlte und schrie. Die Cinétracts waren zwei bis vier Minuten lange stumme Kurzfilme zum Pariser Mai und meist aus unbewegten Bildern. Sie hatten keine Autorenangaben,[38] dennoch kam es uns so vor, als vereinnahmten Einzelne das politische Ereignis. Vielleicht hatten wir, wie die anderen Aktivisten, die die Nachtvorstellung am Hansaplatz besuchten, erwartet, die Bilder von in die Flucht geschlagenen Polizisten und brennenden Barrikaden, wie sie das Fernsehen zeigte, noch einmal zu sehen – nur diesmal bei gesteigerter Intensität. Möglicherweise waren wir enttäuschte Schlachtenbummler. Wir

35 René Scheu, »›Schönheit ist in der heutigen Kunst das wahre Skandalon‹ Interview mit Wolfgang Beltracchi«, *Neue Zürcher Zeitung*, 26.06.2018, https://www.nzz.ch/feuilleton/schoenheit-ist-in-der-heutigen-kunst-das-wahre-skandalon-ld.1397738 [06.12.2018].

36 Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 198.

37 »Christian Semler, 1938-2013, damals guter Freund Farockis, 1968 im Vorstand des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes SDS, ab 1970 Mitbegründer der KPD-Aufbauorganisation« Jörg Becker, »Die Arbeit des Autors«, in *ray Filmmagazin*, 01/2019.

38 Unter anderen sind Jean-Luc Godard, Chris Marker und Alain Resnais für Teile verantwortlich.

> erlebten mit den Cinétracts zum ersten Mal, dass aus unserer Bewegung Filmkunst gemacht wurde. Wir ahnten, dass diese Filme darauf zielten, in Kinematheken und Museen gezeigt zu werden, wenn vom Pariser Mai nichts mehr übrig war. So solidarisch sie auch waren, sie waren nicht Teil der Bewegung – in der Terminologie von Barthes: Sie sprachen nicht die Bewegung, sie sprachen von der Bewegung.[39]

Dass Farocki Jahrzehnte später dennoch den Schritt in die Kunstwelt machte, mag zum einen mit dem sich zu Beginn der 80er Jahre wandelnden Anspruch erklärt werden, mit seiner Kunst weniger Agitation als Reflexion zu betreiben. Zum anderen widerspiegelt sich darin aber auch ein Wandel in der Ausrichtung von Kunst und deren gesellschaftlicher Funktion. Die Abwanderung des experimentellen Films in den Kunstraum ist nämlich nicht nur auf die Kommerzialisierung von Kinos und Sendern zurückzuführen, sondern wurde gleichzeitig durch ein spezifisches Interesse der Kunstwelt an diesen Filmen begünstigt. Sowohl das Direct Cinema als auch die Found-Footage-Filme folgen einer dem traditionellen Produktionsverständnis bildender Kunst gegenteiligen Logik: Sie *finden* ihren Gegenstand, anstatt diesen hervorzubringen. Dokumentarische Filmformen geben dadurch Farocki zufolge der Kunst »licence to claim real-world relevance«.[40]

Das Interesse der Kunstwelt an entsprechender Kunst mag in einem Zusammenhang stehen mit jener von Boris Groys treffend analysierten Entwicklung der Gegenwartskunst hin zu einem Kunstaktivismus, der

> das Kunstsystem oder die allgemeinen politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, unter denen dieses System funktioniert, nicht nur kritisiert, sondern […] die Rahmenbedingungen mit Mitteln der Kunst *verändern* [will], und zwar weniger innerhalb als außerhalb des Kunstsystems, also in der ›Realität‹.[41]

Das Paradoxe an diesem Anspruch der Kunst liegt darin, dass sie dabei immer noch aus einem geschützten, klar umgrenzten Raum heraus agiert, in den »real-world relevance« bestenfalls importiert werden kann. Groys erkennt aber dennoch und genau in der topologischen Absonderung, die eine »totale Ästhetisierung der Welt« anstrebt und damit ihren Gegenständen zunächst

39 Farocki, *Zehn, zwanzig, dreissig, vierzig*, 2017, 143f.

40 Steyerl und Farocki, *A Magical Imitation of Reality*, 2011, nicht nummeriert.

41 Boris Groys, »Kunstaktivismus«, in *Lettre International*, Nr. 106, 2014, 88.

jeglichen Gebrauch abspricht, ein Potential zur politischen Handlungsfähigkeit.[42] Denn erst durch diese Distanzierung ermögliche sie die Verfremdung eingeübter Perspektiven und begünstige damit im besten Fall eine Metanoia, eine Änderung der eigenen Weltauffassung.[43]

Indem Farocki beispielsweise operative Bilder in den Kunstraum einschleust, fügt er der kulturellen Reflexion und Aufbewahrung einen neuen Gegenstand zu, über den sich erst durch diese topologische Verschiebung nachdenken lässt. Diese Bilder müssen ihrer ursprünglichen Funktion beraubt werden, ehe sie zum Anlass eines politischen Perspektivenwechsels werden können. In anderen Worten: Um einen neuen Gebrauch der Bilder zu konstituieren, sollen sie nun zunächst eine Weihe respektive Absonderung durch den musealen Raum erfahren. Dies gilt insbesondere für all jene Kunst, deren Reservoir der nicht valorisierte, verabscheute Teil einer Kultur bildet. Farocki könnte also nicht nur als ein Künstler der Profanierung, sondern auch der gezielten Weihe verstanden werden. Eine Weihe, die das Vergessene und Übersehene erhebt, um es einer Reflexion zuzufügen.

Wie aber lässt sich diese Absonderung des Profanen durch den Kunstraum so kontrollieren, dass sie nicht permanent wird – dass die Beschäftigung mit dieser Kunst nicht Gefahr läuft, anstatt von einem epistemischen Interesse von der Aura des schieren Marktwerts bestimmt zu werden? Die Absonderung zeitigt unter Umständen eine Kommodifizierung des Kunstwerks, die gegen den epistemischen Gehalt von Kunst arbeitet:

> One result of the art gallery's accommodation of the essay film is that it became a commercial product, usually for sale in a limited edition. In contrast to the relatively open source media of television broadcasts or Internet postings, intended for mass audiences, essay films made as artworks are targeted for a specific market; their accessibility is carefully controlled, and viewership is designated to a limited public. Accessibility is connected to ownership, and the essay film as a work of art becomes highly exclusive.[44]

Ein Beispiel für diese Problematik beschreibt Farocki im Zusammenhang mit seiner Installation *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (2000). Im Etat für die Ausstellung der Generali-Foundation waren keine Mittel für die Produktion vorgesehen. Deshalb wurde vereinbart, dass die Foundation die fertige Arbeit

---

42 Groys, 88.

43 Groys, 92.

44 Alter, *The essay film after fact and fiction*, 2018, 294.

ankaufen würde. Farocki zufolge gab es später Interessenten für die Installation,

> aber ich konnte sie nicht verkaufen, weil der Vertrag mit der Generali-Foundation sie als Unikat festgeschrieben hatte. Sabine Breitwieser, die künstlerische Leiterin der Generali ist auch der Ansicht, man könne ein Unikat nicht zugleich an zwei verschiedenen Stellen auf der Welt zeigen.[45]

Farocki fährt fort, dass es ihm »fremd« sei, »meine Ware zu verknappen. Jahrzehnte lang habe ich versucht, meine Arbeiten zu verbreiten, jetzt soll ich sie zurückhalten!«[46]

Ein auf Originalität angewiesener Kunstmarkt muss filmische Kunstwerke mittels Verträgen verknappen, denn vom Film, das hat schon Benjamin festgestellt, gibt es kein Original.[47] Damit dies auch für seine von Museen kommissionierten Arbeiten gilt, hat Farocki bei seinen späteren Installationen zum einen auf einer Auflage von mindestens drei Exemplaren bestanden.[48] Andererseits – und dieser Aspekt scheint ungleich bedeutsamer – hat er aus beinahe allen Arbeiten eine einkanalige Fassung geschnitten. Die Bündelung der räumlich getrennten Kanäle auf einen Schirm ist eine Entscheidung, die sich offenkundig nicht durch einen ästhetisch-formalen Mehrwert begründen lässt. Die Adaption der Installationen für einen Bildschirm richtet sich einzig gegen die Absonderung des Kunstwerks durchs Museum, da sie dadurch auf jedem Bildschirm abspielbar werden.

Das Museum wird so zum Auftraggeber von Kunstwerken, die es nicht in seinen vier Wänden halten kann.[49] Farockis Arbeiten mögen mit Groys gesprochen mit jeder Ausstellung wieder von Neuem zu Originalen erklärt wer-

---

45 Harun Farocki, »Auf zwölf flachen Schirmen. Kaum noch ein Handwerk«, in *new filmkritik*, 12.2007. https://newfilmkritik.de/archiv/2007-12/auf-zwolf-flachen-schirmen/ [24.04.2019].

46 Farocki, nicht nummeriert.

47 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung)«, in *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), 452.

48 Farocki, »Auf zwölf flachen Schirmen. Kaum noch ein Handwerk«, 2007, nicht nummeriert.

49 Deshalb ist es legitim, sich im Kontext essayistischer Praktiken nicht mit den ausgestellten Installationen zu befassen, sondern ausschliesslich mit ihren Adaptionen für einen Bildschirm.

den,[50] wodurch sie einerseits im Blickfeld der Öffentlichkeit bleiben und sich andererseits der Museumsapparat politisch sowie finanziell am Leben erhält. Aus epistemischer Sicht lassen sich ihre Botschaften jedoch kaum im sakralen Raum halten: Die Befähigung zur Handlung durch Profanierung und Restitution ist in keiner Weise abhängig von einem Originalitätsdiskurs; es geschieht hier keine Absonderung durch Ästhetisierung, welche das Bild fetischisieren würde. Das zeigt sich insbesondere daran, dass Farocki die digitale Verbreitung seiner Arbeiten vorbereitet und sie damit einer interessierten Öffentlichkeit zur Weiterverwendung zurückgibt – ohne diese Weiterverwendung einem ökonomisch organisierten Markt zu unterstellen.

Vielmehr bleibt der Zugang zum Grossteil der so entstandenen einkanaligen Filme prekär. Für den privaten Gebrauch sind sie mehrheitlich weder über einen physischen oder digitalen Markt respektive Verleih zugänglich, sondern nur online auf Videoportalen, p2p-Tauschbörsen oder dank dem privat eingerichteten Harun Farocki Institut (HaFI) überhaupt noch sichtbar. Die Konsequenz der öffentlichen Zugänglichkeit ist ihre notdürftig kuratierte Verwilderung.

So zirkulieren heute viele Essayfilme, experimentelle Videos oder Installationen im Netz als »poor images«, wie sie Hito Steyerl als das »Lumpenproletariat« in der Hierarchie der Bilder bezeichnet.[51] Sie zeigt auf, wie sich für marginale Kunstformen ein digitaler Tauschmarkt etablierte, der diese nicht nach einem Tauschwert, sondern nach deren »velocity, intensity and spread« beurteilt: »Poor images are poor because they are heavily compressed and travel quickly. They lose matter and gain speed.«[52] Einer solchen an den veloziferischen Enthusiasmus der Avantgarde erinnernden Rühmung liesse sich vielleicht hinzufügen, dass sie vor allem wegen eines nicht an der Qualität sich messenden epistemischen Wertes im Umlauf bleiben. Denn der Zustand dieser Bilder, so fährt Steyerl fort,

50 Vgl. Boris Groys, »The Topology of Contemporary Art«, in *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*, hg. von Terry Smith, Okwui Enwezor und Nancy Condee (Durham: Duke University Press, 2008), 74.

51 Steyerl, »In Defense of the Poor Image«, 2009, nicht nummeriert.

52 Steyerl, nicht nummeriert.

> speaks not only of countless transfers and reformattings, but also of the countless people who cared enough about them to convert them over and over again, to add subtitles, reedit, or upload them.[53]

Es ist wohl kaum übertrieben zu behaupten, dass diese Form der Distribution und Rezeption des Essayfilms weit mehr als eine Randerscheinung darstellt. Die Zirkulation der »poor images« ist eine Antwort nicht nur auf all jene Bilder, die aus Kinosälen und Fernsehen verschwunden sind. Ebenso zeugen sie von einem Willen, die Grundpfeiler des Kunstmarkts, die privilegierte Autorschaft und den Fetisch um das Original aktiv zu unterwandern.

»Da die Kunstwerke nun einmal von den Fetischen abstammen«, fragt Adorno in einem Aphorismus in *Minima Moralia*, »sind die Künstler zu tadeln, wenn sie zu ihren Produkten ein wenig fetischistisch sich verhalten?«[54] Farockis Profanierung, die auch die Abwertung als »poor images« im Namen einer Zirkulation nicht fürchtet, steht im maximalen Kontrast zu diesem Kunstverständnis. Da es ihm nicht darum beschaffen ist, etwas in heiliger Unnahbarkeit zu belassen, sondern die Bedeutung durch einen neuen Gebrauch vielmehr immer aufs Neue zur Diskussion zu stellen, erklärt sich Farockis Haltung, der »höchstens nebenbei zur Kunst kommen« möchte.[55]

Berühren

Die seit 2007 an der Zürcher Tramhaltestelle Limmatplatz ausgestellte Installation *Übertragung* besteht aus 23 Szenen, in denen jeweils eine ritualisierte Form des Umgangs mit einem »aufgeladenen Ort« gezeigt wird.[56] Die Idee zum gemeinsam mit Antje Ehmann realisierten Projekt entstand bei einem Besuch des Vietnam Veterans Memorials in Washington D. C. und der Beob-

---

53 Steyerl, nicht nummeriert. Dass zuweilen auch aktiv in »poor images« eingegriffen wird, wirft wiederum die Frage einer kollektiven Autorschaft auf, der sich Farocki schon früh verschrieb (vgl. Kapitel *Autorschaft im Kollektiv*).

54 Theodor W. Adorno, *Minima moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1951), 143.

55 Farocki, »Quereinfluss/Weiche Montage«, 2004, 121.

56 Harun Farocki, »Diskussionsprotokoll No. 26 zu Übertragung« (32. Duisburger Filmwoche, 7. November 2008), 2.

achtung des »wilden Ritualismus«[57], der von den durchschnittlich zehntausend Besuchern pro Tag gepflegt wird. Farocki zufolge seien drei Verhaltensweisen besonders auffällig:

> Viele berühren den Schriftzug eines Namens.
> Viele pausen den Schriftzug eines Namens durch.
> Viele legen kleine Geschenke am Fusse der Mauer ab.[58]

Die Gestaltung des Denkmals zielt auf keines dieser Rituale ab. Es gibt weder eine offizielle Auslegung, wie dieses Denkmal genutzt werden sollte, noch erklärende Tafeln, die gewisse Verhaltensregeln nahelegten. Die Rituale ergaben sich einzig aus dem täglichen Gebrauch des Denkmals. Mittlerweile hat sich ein festes Inventar an Verhaltensweisen etabliert, das in Reiseführern beschrieben wird und auf Briefmarken Darstellung findet. *Übertragung* handelt also nicht direkt von Denkmälern, Erinnerungsorten oder Skulpturen, sondern lenkt die Aufmerksamkeit »auf ihren Gebrauch und damit auf Traditionen und Techniken der Sinngebung«.[59]

Rituelle Handlungen bieten sich freilich für jenen ethnografischen Blick an, der bei unterschiedlichen Arbeiten Farockis immer wieder festgestellt wird.[60] In seinem Abschiedsgruss an Farocki bemerkt Helmut Färber, wie dieser in »seiner eigenen Zivilisation als Ethnograph« forschte.[61] Und auch Farocki selbst war sich der Nähe seiner Perspektive zu ethnografischen Verfahren bewusst. Nicht nur fühlte er sich mit Filmemachern wie Robert Gardner und der Tradition des Direct Cinema verbunden,[62] mit dem Titel seiner vielleicht berühmtesten Installation für die Documenta 08 *Deep Play* erinnert er auf ironische Weise an Clifford Geertz' Beschreibung der balinesischen Hahnenkämpfe. Dokumentiert wird jenes berüchtigte Endspiel der

57 Harun Farocki, »Denkmal – Exposé für eine Installation von Harun Farocki«, in *Kunst und Öffentlichkeit: kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*, hg. von Christoph Schenker und Michael Hiltbrunner (Zürich: JRP Ringier, 2007), 90.

58 Farocki, 90.

59 Zulauf, »Zum Projekt von Harun Farocki«, 2007, 97.

60 Stefan Reinecke, »Das Leben, ein Test. Postindustrielle Arbeit in Filmen von Harun Farocki«, in *Der Ärger mit den Bildern: die Filme von Harun Farocki*, hg. von Rolf Aurich (Konstanz: UVK Medien, 1998), 263; Brenez, »Harun Farocki and the Romantic Genesis of the Principle of Visual Critique«, 2009, 135.

61 Färber, »Etwas wird sichtbar«, 2015, 49.

62 Vgl. Pantenburg, »›Now that's Brecht at last!‹ Harun Farocki's Observational Films«, 2016, 158.

Fussballweltmeisterschaft 2006, zu dessen Ende hin sich Zinédine Zidane ein Denkmal der etwas anderen Art schuf.

Von aussen betrachtet evozieren rituelle Handlungen Verwunderung, Befremden oder gar Komik. Wem das entsprechende Wissen fehlt, wird unmittelbar mit seinem Nichtwissen konfrontiert. So entsteht rasch ein Interesse daran, der eigentümlichen Handlung auf den Grund zu gehen, um sie nachvollziehen zu können. Für Uneingeweihte stellen Rituale aber nicht einfach Rätsel dar, die nach Erklärung verlangen. Man mag auf ein magisch-metonymisches Denken hinweisen, um das Ritual des Berührens eines sakralen Gegenstandes zu plausibilisieren, die Handlung selbst erklärt sich dadurch jedoch kaum.[63]

Beim Versuch, Rituale zu erklären, läuft man mit den Worten Ludwig Wittgensteins stets Gefahr, Gebräuche plausibel zu machen für Menschen, »die so ähnlich denken« wie man selbst.[64] In seinen *Bemerkungen über Frazers »The Golden Bough«* versucht er aufzuzeigen, weshalb Frazers Versuch, fremde Gebräuche zu erklären, gründlich misslingt. Frazer nimmt sich vor, eine darwinistische Entwicklung in der Genese der Menschheit aufzuzeigen, deren Glauben an Magie zunächst von Religion und schliesslich von den Wissenschaften abgelöst wird. Dabei stellt er die fremden Rituale als »Irrtümer« und »Dummheiten« dar. Er ist Wittgenstein zufolge nicht im Stande, »ein anderes Leben zu begreifen, als das englische seiner Zeit!«[65] »Seine Erklärungen der primitiven Gebräuche«, so schliesst Wittgenstein, »sind viel roher, als der Sinn dieser Gebräuche selbst«.[66]

Magische und religiöse Handlungen lassen sich nicht im positivistischen Sinne erklären, da sie nicht auf einer Logik des Wahren oder Falschen gründen. Da ihnen »keine *Meinung* zu Grunde« liegt, gibt es keinen Irrtum, mit

---

63 Farocki reflektiert diese Funktion der Berührung in seiner 1997 für den WDR produzierten Sendung *Der Ausdruck der Hände*, in der er die auffällige Inszenierung von Händen, die in Propagandafilmen des Zweiten Weltkrieges Kriegsmaterial berühren, folgendes Zitat aus einem archäologischen Text gegenüberstellt: »Das Berühren als blosse Tastgebärde ist ursprünglich Zauberhandlung. Dies zeigt sich am Deutlichsten bei der ältesten Form des Eides, denn nur berührt, nicht angefasst oder ergriffen wird beim heidnischen, magischen Eidgegenstand, der verzaubert werden soll.«

64 Ludwig Wittgenstein, »Bemerkungen über Frazers ›The Golden Bough‹«, in *Synthese*, Nr. 17/3, (1967), 235.

65 Wittgenstein, 237.

66 Wittgenstein, 241.

dem aufgeräumt werden könnte.[67] Anders als in einem wissenschaftlich-theoretischen Diskurs kommt es auf den Wahrheitswert nicht an, »sondern nur auf die Funktion im Zusammenhang religiösen Handelns«.[68] Wie Clifford Geertz bemerkt, sind Rituale für Teilnehmende »not only models of what they believe, but also models for the believing of it«.[69] Diese genuin in der Performanz enthaltene Bedeutung des Rituals lässt sich ganz unabhängig von der Art der Vermittlung unmöglich übertragen.[70]

Trotz dieser Unmöglichkeit behauptet Geertz, dass das Ritual respektive die kulturelle Performance einen privilegierten Blick auf eine Kultur erlaube.[71] Rituale sind offenkundig nicht nur für Ritualteilnehmende bedeutungsvoll, sondern interessieren auch aus der Warte des unbeteiligten Beobachters. Wie Catherine Bell zeigt, darf diese beobachtende Position, die sich im Unterschied zum handelnden Ritualteilnehmer gerne als rein denkend begreift, aber nicht einfach als neutral verstanden werden. Vielmehr vollziehen Ethnologen wie Geertz mit ihren Arbeiten selbst eine Form der kulturellen Performance, »um beides zu erreichen, unsere Verschiedenheit vom und unseren Zugang zum ›Anderen‹«.[72] Damit löst sich die Unterscheidung zwischen Denken und Handeln auf, auf der der Ritualbegriff letztlich fusst. »Die wissenschaftliche Ritualforschung«, fassen Balliger und Krieger zusammen, wird »zur performativen Darstellung der westlichen Form des Wissens«.[73] Dieser

---

67 Wittgenstein, 236.

68 Marco Brusotti, *Wittgenstein, Frazer und die »ethnologische Betrachtungsweise«* (Berlin: De Gruyter, 2014), 38.

69 Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* (New York: Basic Books, 1973), 114.

70 Jean-Luc Nancy geht zu Beginn seiner einflussreichen Studie über die Berührung auf die Kontingenz in Form einer »Erwählung« oder »Gnade« ein, um die Gleichnisse Jesus verstehen zu können: »Ihr aber seid selig, denn eure Augen sehen« sagt Jesus zu den Jüngern [Mt 13, 16]; oder auch diese andere, mehrfach wiederholte Wendung: »Wer Ohren hat, der höre!«. [Mt 13, 9]. Das Gleichnis spricht nur zu dem, der es bereits verstanden hat, es zeigt nur denen, die bereits gesehen haben. Den anderen verbirgt es, was es zu sehen gibt und auch die Tatsache, dass es zu sehen gibt.« Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere* (Zürich: Diaphanes, 2008), 11.

71 Vgl. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, 1973, 113.

72 Catherine Bell, »Ritualkonstruktion«, in *Ritualtheorien: ein einführendes Handbuch*, hg. von Andréa Belliger und David J. Krieger (Wiesbaden: Verl. für Sozialwiss, 2006), 46.

73 Andréa Belliger und David J. Krieger, »Einführung«, in *Ritualtheorien: ein einführendes Handbuch*, hg. von Andréa Belliger und David J. Krieger (Wiesbaden: Verl. für Sozialwiss, 2006), 29.

Auffassung zufolge läge die Funktion solcher Wissenschaft also auch darin, implizit eine bestimmte Auffassung der Welt zu konstruieren und zu perpetuieren.

Wenn nun die Funktion der Wissenschaft wesentlich als kulturelle Performance verstanden wird, die mittels eingeführter Unterscheidungen Ordnungen schafft und diese über Generationen stabilisiert, so läuft sie stets Gefahr, sich mit Blick auf mögliche Erkenntnisse als Institution in die Quere zu kommen. Denn im gesellschaftlichen Gefüge übernimmt sie nicht nur eine epistemische, sondern auch eine performative Funktion: Indem sie die Koordinaten für das Verständnis komplexer Zusammenhänge schafft, gebärdet sie sich auch – zumindest mittelfristig – als Hüterin einer bestimmten Episteme.

Wie aber lassen sich Rituale darstellen, ohne in die nun beschriebene Falle zu tappen? Ziel einer vergleichenden Untersuchung sollte es Wittgenstein zufolge sein, »durch die Gruppierung des Tatsachenmaterials allein« eine »*übersichtliche* Darstellung« zu erreichen.[74] Wittgenstein weist mit Emphase immer wieder darauf hin, dass die Gebräuche nur beschrieben werden können und dass sie so beschrieben werden müssen, dass die Zusammenhänge ersichtlich werden. Die »hypothetischen Zwischenglieder« sollen aber nichts anderes leisten, »als die Aufmerksamkeit auf die Ähnlichkeit, den Zusammenhang, der *Tatsachen* lenken«.[75] So lasse sich das Auge für formale Zusammenhänge schärfen, ohne Hypothesen etwa zur Entstehung und Entwicklung des Rituals zu bilden.[76]

Mit keiner Erklärung lasse sich freilegen, was an den Ritualen Eindruck mache: »Die Befriedigung, die durch die Erklärung angestrebt wird, ergibt sich von selbst.«[77] Als Beispiel nennt Wittgenstein die Geschichte vom Waldkönig Nemi, die von Frazer in einem Ton erzählt wird, »der zeigt, dass hier etwas Merkwürdiges und Furchtbares geschieht«.[78] Wittgenstein zufolge sei in diesem Ton bereits die Antwort auf die Frage enthalten, warum es den finsteren Brauch um die Thronnachfolge gibt. Frazers Bestreben, Bräuche zu erklären, wird durch die Form des Erzählens hinfällig.

74 Wittgenstein, »Bemerkungen über Frazers ›The Golden Bough‹«, 1967, 241.

75 Wittgenstein, 241.

76 Vgl. Wittgenstein, 242.

77 Wittgenstein, 235.

78 Wittgenstein, 235.

Farocki kommt mit seiner vergleichenden Installation der bei Wittgenstein vorgezeichneten ›übersichtlichen Darstellung‹ erstaunlich nahe. In den 23 Szenen ergeben sich zahlreiche ›Zwischenglieder‹, etwa betreffend die Gestik der Hände, des Innehaltens oder des Berührens. Durch Wiederholungen und die daraus resultierenden Vergleiche schärft sich der Blick für formale Aspekte ritueller Praktiken. Weder in einer Szene noch in einem Zwischentitel wird je eine Erklärung angestrebt, die über die mit dem Ort verbundene Sage hinausginge.

Der Titel *Übertragung* ist wie viele Titel Farockis mehrdeutig. Zum einen klingt damit die mediale Übermittlung an, die einerseits über die Berührung der Hand, andererseits durch die Aufnahme der Kamera erfolgt. Zum anderen weist sie aber auch auf den Aspekt der metaphorischen Übertragung hin. Diese Mehrdeutigkeit überträgt sich unweigerlich wieder auf das zentrale Motiv der Installation. Die Berührung wird zum praktischen Modell einer genuinen Form von Übertragung, die unter dem Gesichtspunkt eben solcher Mehrdeutigkeit aufgefächert wird. Die Berührung wird zum poetologischen Modell einer Praxis, deren Erkenntnisweise dem theoretisierenden, d.h. visuellen (theoreîn: beobachten, betrachten, [an]schauen) Zugriff der Ethnologen eine taktile Alternative entgegenhält:

> Man sagt zu Kindern, sie sollen nicht alles anfassen. Sie sollen lernen, die Aneignung mit Blicken zu vollziehen. Ich suchte nach Orten, an denen Menschen eine körperliche Verbindung suchen, etwas anfassen, um zu begreifen, wie man auf Deutsch sagen kann.[79]

Mit Blick auf die Tatsache, »dass das Kino kein Medium der Berührung ist«, wie Farocki in *Der Ausdruck der Hände* selbst feststellt, wird sein anhaltendes Interesse an ihr umso auffälliger. Vielleicht sind sich sein Projekt des Essayfilms und die Berührung gar nicht so fremd, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Wenngleich die visuelle Wahrnehmung ungemein produktiver im Ausbilden epistemologischer Metaphern ist – man denke etwa ans Licht als Leitmetapher der Aufklärung –, so artikuliert sich im Begreifen und Begriff noch immer die Rolle der Hand in der onto- wie phylogenetischen Ausbildung von Rationalität. Paradoxerweise lässt sich gerade in einem visuellen Medium besonders gut über diese taktile Form der Annäherung nachdenken, da sie leichter als die Anschauung in Szene gesetzt werden kann.

79 Farocki und Blümlinger, *Ein ABC zum Essayfilm*, 2017, 17f.

Dies mag zumindest vorläufig erklären, weshalb die Berührung und andere praktische Formen der Erkenntnis in Farockis Arbeit immer wieder auftauchen. In Produktionen wie *Leben BRD* (1990), *Die Bewerbung* (1997), *Die Schulung* und *Die Umschulung* dokumentiert Farocki didaktische Situationen, in denen der Lehrstoff weniger theoretisch als praktisch eingeübt wird. In der Darstellung von Proben, Übungen, Rollenspielen, Reenactments oder Simulationen zeigt sich die Notwendigkeit des praktischen Erlernens gewisser Fertigkeiten. Die Abläufe, Bewegungen und Reaktionen des Körpers können nur im wiederholten Vollzug der zu erlernenden Fertigkeit angeeignet werden. Diese sich ständig wiederholenden Lernsituationen erinnern in Farockis Darstellung unweigerlich an verblasste, nicht mehr als solche erkenntliche Rituale.

Analog dazu muss Farockis Interesse am handwerklichen Teil einer künstlerischen Praxis verstanden werden, wie sie sich im Porträt *Georg K. Glaser, Schriftsteller und Schmied* (1988) kristallisiert. Darin ist die Rede von »denkenden Händen«, deren epistemische Bewegung mit Sloterdijk gesprochen »auf der Grenze zwischen Fabrikation und Meditation angesiedelt ist«.[80] Die geduldigen Wiederholungen des Körpers setzen ein Erkenntnispotential frei, dem sich Farocki durch Wiederholung und minimale Variation auch in seinen beobachtenden Filmen treu bleibt.

Als haptische Aktion hat die Berührung teil an der epistemischen Dimension des Greifens, als Geste unterscheidet sie sich allerdings entscheidend davon. Wer begreift, der umschliesst den Gegenstand, um ihn handhabbar zu machen. Erklärungen sind aufs Begreifen aus. Dabei gibt es keinen Zweifel über die Richtung des Austauschs, über das epistemische Gefälle zwischen Gegenstand und Akteur: Begreifen ist eine unilaterale Aktion. Berühren hingegen ist in mehrfacher Hinsicht dual: Nicht nur vereint die Berührung Aktivität (etwas berühren) mit Passivität (berührt werden), es verbindet Oberflächlichkeit und Beiläufigkeit mit Intimität. Trotz aller Nähe artikuliert sich in der Berührung stets eine Distanz. Eine Berührung zielt weder auf Aneignung noch auf Hingabe, kennt weder Besitz noch Opfergabe, fordert keine Unterwerfung und keine Identifizierung.[81] Jemanden oder etwas zu berüh-

---

80 Peter Sloterdijk, *Du musst Dein Leben ändern: über Anthropotechnik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008), 460.

81 Vgl. Nancy, *Noli me tangere*, 2008, 66. Nancy ist hier einer Geste auf der Spur, die er mit dem Begriff der Berührung zu fassen sucht. Dass die Berührung in einem alltäglichen, praktischen Sinn durchaus auch problematische Begegnungen bezeichnen kann, wird damit nicht in Abrede gestellt.

ren, impliziert das Vermögen einer Beziehung, die bei aller Anteilnahme nicht festhält und bindet, sondern im Gegenteil »die Freiheit des Anderen nicht nur nicht einschränkt, sondern überhaupt erst initiiert«.[82]

Der Berührung liegt ein »*Humainismus*«[83] zugrunde, wie es Derrida in einem seiner typischen Wortspiele zum Ausdruck bringt, dessen Rationalitätsbegriff keinen Rückzug des Geistes in eine Festung des Denkens bedeutet, sondern sich eine Verwundbarkeit des Körpers offenhält.[84] Es setzt dies eine Sensibilität frei, die im Zusammenhang mit Ritualen und dem Problem von deren Unübersetzbarkeit adäquater als das Begreifen scheint, da sie sich im Bewusstsein um die reziproke Wirkung eine Unvoreingenommenheit und Empfänglichkeit gegenüber dem Anderen, dem Gegenstand erhält.[85]

Wegen ihrer Reziprozität darf die Berührung aber nicht nur als Medium einer Weihe verstanden werden. Seit je gilt sie als eine der »einfachsten Formen der Profanierung«.[86] Denkt man sich Farockis Erkenntnisweise als Berührung, ist deren profanierende Funktion entscheidend: Indem sie eine Reflexion über ein vormals abgesondertes, d.h. durch ein magisch-religiöses Denken legitimiertes Verhalten provoziert, profaniert sie dieses gleichsam. Wie bereits gezeigt, heisst profanieren aber »nicht einfach, die Absonderungen abschaffen und auslöschen, sondern lernen, einen neuen Gebrauch von ihnen zu machen, mit ihnen zu spielen«.[87] Sofern dieser neue Gebrauch aus einer Berührung statt einem Begreifen hervorgeht, entspringt er aus einem Bewusstsein der Reziprozität und stösst bei aller Reflexion über das Andere immer auch eine Selbstreflexion an. Solche Reflexion berührt das Abgesonderte in sich, tastet die Selbstverständlichkeit ab, mit der wir unsere Realität navigieren, rührt an die rituellen Praktiken in unserem Denken und Handeln, die uns täglich Sinn stiften.

---

82 Michael Mayer, »Touché. Zu zwei Studien über die Bedeutung des Berührens in den Werken Jaques Derridas und Jean-Luc Nancys«, 2009, https://literaturkritik.de/id/12976 [13.11.2019], nicht nummeriert.

83 Jacques Derrida, *Berühren, Jean-Luc Nancy* (Berlin: Brinkmann & Bose, 2007), 197.

84 Vgl. Michael Mayer, *Humanismus im Widerstreit: Versuch über Passibilität* (München: Fink, 2012), 90.

85 Die Passivität der Berührbarkeit ist nicht das Gegenteil der aktiven Berührung, sondern, wie Michael Mayer es ausdrückt, deren »Nacht- oder Schattenseite« respektive »Kehrseite« und er schlägt vor, »diese vor-oppositionelle, nicht-binäre »Passivität« mit dem Begriff der Passibilität zu kennzeichnen«. Mayer, 14.

86 Agamben, »Lob der Profanierung«, 2005, 71.

87 Agamben, 85.

Einfühlen

Es scheint widersprüchlich, dass dieses letzte Kapitel der Einfühlung gewidmet ist, wenn im Verlaufe der Arbeit immer wieder die Distanzierung als deren Gegenbegriff im Fokus der Aufmerksamkeit stand. Die durch Verfremdung gewonnene Distanz ist die Voraussetzung sowohl des kritischen als auch des vergleichenden Aspekts essayistischer Filmpraxis. Umso verwunderlicher scheint es, dass sich kurz nach Farockis Tod ein Diskurs über die Rolle der Einfühlung in dessen Werk entwickelt. 2016 kuratiert Farockis Partnerin Antje Ehmann zusammen mit Carles Guerra die Retrospektive *Another Kind of Empathy*, woraus ein Sammelband desselben Namens entsteht. Und im gleichen Jahr veranstaltet das Institute for Cultural Inquiry (Ici) in Berlin einen Workshop zur Einfühlung bei Farocki.[88]

Den Anstoss für dieses Interesse gab Farocki selbst. In einem kurzen Text von 2008 meint er, dass Einfühlung wegen des »Beigeschmack[s] von Übertretung« ein »schönerer Ausdruck als Identifikation« sei:[89] »Eine Zusammensetzung von ›Eindringen‹ und ›Mitfühlen‹. Eine etwas gewaltsame Anteilnahme. Es müsste gelingen, sich in einer Weise einzufühlen, dass es den Effekt einer Verfremdung hat.«[90]

In diesem letzten Satz kondensiert sich ein bezeichnendes, paradox anmutendes Moment von Farockis künstlerischer Praxis: ein genuines Interesse für einen Gegenstand zu entwickeln und einen Zugang dazu zu finden, der diesen in ein neues Licht zu rücken vermag, ohne dessen Integrität anzutasten. In *Übertragung* versucht Farocki beispielsweise, einen Einblick in ein rituelles Verhalten zu geben, ohne jedoch das Fremde dieser Bräuche durch Erklärungen handhabbar zu machen und es dadurch stillzustellen. Ein weiteres Beispiel findet sich in den im Verlauf dieser Arbeit immer wieder erwähnten operativen Bildern.

In seiner Installation *Gegen-Musik* (2004) greift er auf diese Sorte von Bildern zurück, um einen Tag der Grossstadt Lille zu inszenieren. Es handelt sich dabei um Bilder, die von Maschinen für Maschinen aufgenommen wurden und die »ohne soziale Absicht/nicht zur Erbauung/nicht

---

88 Die aufgezeichneten Vorträge des Workshops sind abrufbar unter: https://www.ici-berlin.org/events/harun-farocki-notion-einfuehlung/ [04.02.2020]

89 Farocki, »Einfühlung«, 2008, 22.

90 Farocki, 22.

zum Bedenken« sind.[91] Einem Tagebucheintrag zufolge soll die Stadt aus einer Zusammenstellung von »Diagrammen, Schaubildern, Messwerten« aus Elektrizitäts-Netzen, Funk-Netzen für Handys, Ampelschaltungen und Bildern von »Überwachungskameras von Bahnhöfen, Kraftwerken, Kreuzungen, Autobahnen etc.« belebt werden.[92] Farocki denkt hier die Prämisse des Direct Cinema konsequent weiter, die Realität möglichst getreu abzubilden. Es bedarf gar keines Kamerateams mehr, das erst Teil des Geschehens werden müsste, um das Geschehen aus der Position der Fliege an der Wand abzubilden. Hier wird auf Bilder zurückgegriffen, die ohnehin bereits Teil der Stadt sind. Es scheint beinahe, als lösten die operativen Bilder erstmals den Traum des Direct Cinema ein, mit einer Kamera eine nicht manipulierte Wirklichkeit einzufangen. Der springende Punkt dieser Bilder liegt jedoch gerade darin, dass sie ihre Bedeutung erst durch die »schlagende Deplatzierung« erhalten, indem sie von einem technischen Milieu in ein Medium der Reflexion überführt werden[93] – eine medienreflexive Volte, die bezeichnend für Farockis Beobachtungsfilme ist.

Eine Poetik der operativen Bilder ist also weniger der Abbildung einer unvermittelten Wirklichkeit auf der Spur, als dass sie diese durch eine bereits vorhandene Vermittlung reflektiert; nicht der Gegenstand selbst, sondern verschiedene Formen der Darstellung des Gegenstandes werden als solche gezeigt. Da es keinen direkten Zugriff auf das Phänomen ›Stadt‹ gibt, jegliche Vermittlung stets eine Approximation darstellt, handelt es sich dabei auch nicht um einen Umweg. Im Gegenteil: Farocki beweist durch seine Annäherung ein besonderes Mass an medialem Einfühlungsvermögen. Indem er die tagtäglich abfallenden Bilder einer durchrationalisierten Stadt aufgreift, bedient er sich quasi am Surplus der pulsierenden Metropole, um sie durch sich selbst in Szene zu setzen. Die zugrundeliegende Geste ist wiederum eine Zurücknahme: Zur Darstellung oktroyiert er dem Gegenstand keine ästhetische Darstellungsweise auf, sondern findet die Ästhetik im Gegenstand vor.

Einfühlung im Sinne Farockis liesse sich demnach als das Vermögen bezeichnen, etwas Fremdes so ins Bild zu fassen, dass ein Interesse am Eigentümlichen des Gegenstandes entsteht, ohne dadurch eine Identifikation anzustreben. Dies zieht grundlegende epistemische Implikationen nach sich:

---

91 Zwischentitel aus *Auge/Maschine* R: Harun Farocki, D, 2000.

92 Harun Farocki, »Tagebuch«, in *Weiche Montagen*, hg. von Yilmaz Dziewior (Bregenz: Kunsthaus, 2011), 107.

93 Farocki, »Quereinfluss/Weiche Montage«, 2004, 121.

Mit operativen Bildern wird nicht der Versuch unternommen, die moderne Metropole überschaubarer oder anschaulicher zu machen, indem sie in bekannte Bilder und geläufige Phrasen übersetzt wird. Im Gegenteil: In Farockis Verständnis von Einfühlung wird umso tiefer in einen Gegenstand vorgedrungen, je fremder er erscheint, je deutlicher seine Eigentümlichkeit aufscheinen kann.

Entscheidend an diesem Unterfangen ist, das Interesse des Publikums am Gegenstand erhalten zu können. Auf Seiten der Rezeption bedarf diese Form der Einfühlung deshalb einer besonderen Weise der Verstrickung der Rezipienten, um dem natürlichen Effekt der Irrelevanz des völlig Fremden entgegenzuwirken. Die denkwürdige Eröffnungsszene von *NICHT löschbares Feuer* (1969) gibt ein eindrückliches Beispiel, wie sich Farocki dieses Problems erstens bewusst war und wie er zweitens darauf reagierte.

Man sieht Farocki an einem Schreibtisch sitzend, frontal in einer Halbtotalen, wie er die Aussage des Kriegsgeschädigten Thai Binh Dan vor dem Vietnamtribunal in Stockholm verliest. Beide Arme sind in einer unnatürlichen Leseposition auffällig um das Dokument ausgestreckt, die Ärmel des Jacketts etwas zurückgezogen, sodass etwa die Hälfte des Unterarms auf der schwarzen Tischoberfläche sichtbar wird. Die Hände sind zur losen Faust geballt.

In der Aussage wird ein Napalmangriff der Amerikaner auf ein Dorf in Vietnam geschildert. Nachdem diese verlesen ist, hebt Farocki seinen Kopf, blickt direkt in die Kamera und spricht das Publikum mit folgenden Worten an:

> Wie können wir Ihnen Napalm im Einsatz, und wie können wir Ihnen Napalmverbrennungen zeigen? Wenn wir Ihnen ein Bild von Napalmverletzungen zeigen, werden Sie die Augen verschliessen. Zuerst werden Sie die Augen vor den Bildern verschliessen. Dann werden Sie die Augen vor der Erinnerung daran verschliessen. Dann werden Sie die Augen vor den Tatsachen verschliessen. Dann werden Sie die Augen vor den Zusammenhängen verschliessen. Wenn wir Ihnen einen Menschen mit Napalmverletzungen zeigen, werden wir Ihre Gefühle verletzen. Wenn wir Ihre Gefühle verletzen, dann kommt es Ihnen vor, als führten wir Napalm an Ihnen, auf Ihre Kosten vor. Wir können Ihnen nur eine schwache Vorstellung davon geben, wie Napalm wirkt.

Dann greift Farocki nach einer Zigarette und drückt diese auf dem Rücken seines Handgelenks aus. Aus dem Off erklärt eine Stimme, dass eine Zigarette mit 400 Grad, Napalm mit etwa 3000 Grad verbrennt.

Eigenen Aussagen zufolge fügt sich Farocki diese Verbrennung zu, um damit den Schmerz der Napalmversehrten näher an die westlichen Zuschauer zu bringen.[94] Farocki nimmt einen Schmerz und die bleibende Narbe auf sich, um eine Ungerechtigkeit auf eine Weise zu erkennen zu geben, die die konventionelle, von Zeitungen und Fernsehen geprägte Kriegsberichterstattung mit Leidenschaft auflädt.[95] Er exponiert sich damit als Vermittler zweier Positionen, an deren Verbindung die westliche Medienlandschaft gar kein Interesse hat. Indem er seine Hand nicht nur sprichwörtlich ins Feuer für sein Anliegen legt, stellt die Selbstverletzung aber auch eine Form der Beglaubigung dar.[96] Anders als die in den 70er Jahren aufkommende Body Art,[97] in der die Versehrung des Körpers bereits das Kunstwerk darstellt, nutzt Farocki seinen Körper als Medium, um eine Erfahrung in eine verständliche Relation zu setzen. Er leistet eine Arbeit, die im Grunde nur deshalb notwendig ist, weil sich die übliche Berichterstattung der Kriegsgräuel darauf verlässt, dass sie »ein schreckliches Bild vorzuweisen hat und dem man deshalb nicht widersprechen kann«.[98]

Farocki inszeniert sich hier als Vermittler, der für seine Botschaft mit seinem Körper zeugt und dadurch den Diskurs auf eine Ebene verlagert, die sich nicht mehr nur auf die Bezeugungskraft des fotografischen Bildes berufen will.[99] Durch seine Vermittlerrolle fordert er mehr als jene voyeuristische Form der Einfühlung, die durch das Grauen vor den schrecklichen Bildern ebenso rasch aufflackert, wie sie in Abscheu und Verdrängung umschlägt. Während er sich die Zigarette auf seinem Unterarm ausdrückt, wird weder im Bild noch über die Tonspur nach irgendeiner Form von Anteilnahme gebuhlt. Im Gegenteil: Die überaus nüchterne Inszenierung der Selbstverletzung, in

94 Vgl. Harun Farocki, »Der Krieg findet immer einen Ausweg«, in *CINEMA*, Nr. 50 (2005), 30.

95 Indem er seinen Leib für die anderen versehrt – wohlgemerkt mit einer punktuellen Wunde am Handgelenk – liesse sich die Szene auch als christliche Allegorie auslegen.

96 Vgl. Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 94.

97 Chris Burden liess sich beispielsweise in *Shoot* (1971) vor laufender Kamera im Stile einer Hinrichtung aus nächster Nähe in den Arm schiessen.

98 Farocki, »Der Krieg findet immer einen Ausweg«, 2005, 30.

99 Wie Farocki selbst bemerkt, schleicht sich diese freilich durch die Hintertür wieder ein, indem er seine Tat abfilmt. Vgl. Farocki, 30.

der jegliche körperliche Reaktion von Farocki ausbleibt und sein Gesicht während der Tat nicht zu sehen ist, provoziert weder Mitgefühl noch Abscheu. Farocki folgt damit jener Inszenierungsstrategie von Straub und Huillet, die Brechts Votum gegen die identifizierende Einfühlung auf die Leinwand zu übertragen versuchten. Sämtliche Figuren von *NICHT löschbares Feuer* verhalten sich hölzern und zeigen keine Emotionen, um die Zuschauer nicht durch ein kathartisches Schauspiel der Einfühlung von der eigentlichen Botschaft, dem gesellschaftskritischen Gehalt des Films, abzulenken.

Auf der einen Seite fordert Farocki also vom westlichen Publikum ein Einfühlungsvermögen, indem er es näher an den Schmerz einer Verbrennung bringt – zum anderen weigert er sich jedoch, durch seine Inszenierung eine unmittelbare, auf die Figuren des Films bezogene Einfühlung zu provozieren. Als politischer Filmemacher will er durch Handlungen seiner Figuren auf externe, gesellschaftliche Geschehnisse verweisen. Insofern ist es durchaus richtig, wenn Thomas Elsaesser Farockis Selbstverbrennung als Metapher liest: »one thing standing for another, the cigarette for the bomb, the back of the hand for the villager's body, the familiar for the horrific.«[100] Die Metapher streicht aber gerade die Unvergleichbarkeit der verglichenen Verbrennung, der verglichenen Gewalt, heraus. Sie fordert einen vergessenen Blick, eine Sensibilität und Menschlichkeit, die dem Krieg immer als Erstes zum Opfer fällt. Eine Menschlichkeit, die sich aus der Befähigung einer Einfühlung speist, die über den ästhetischen Reiz hinausgeht, die vielmehr den Einsatz des eigenen Körpers und der eigenen Person fordert, denn nur über diese lässt sich in Sachen des Körpers ein relevanter Vergleich anstellen und damit eine Relation und Verbindung zum Anderen, zum fernen Leid aufbauen.[101]

An die Stelle der Identifizierung tritt bei Farocki der Vergleich: »Vergleichen: Genau das wollte Harun Farocki mit dieser sich selbst zugefügten Verbrennung tun«, heisst es bei Didi-Huberman:[102] 400 Grad mit 3000 Grad

---

100 Elsaesser, »Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist«, 2004, 17.

101 Dies gilt paradoxerweise auch für all jene Filme Farockis, in denen sich Menschen entweder nach einem vorgegebenen Programm verhalten oder gar nicht mehr auftauchen, weder in der Produktion noch Rezeption der Bilder überhaupt noch eine Rolle spielen. Denn sie zeugen immer auch davon, was an ihnen verloren und vergessen gegangen ist. Wenngleich sie nicht direkt davon handeln, so halten sie dieses unsägliche, irreduzible Moment des Menschlichen doch präsent: als Erinnerung.

102 Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 96.

Hitze; die freie westliche Welt mit den Kriegsversehrten.[103] Farockis Selbstverletzung ist eine »gewaltsame Anteilnahme« an deren Schicksal, das durch eben diese Anteilnahme nochmals fremd wird und so neu erfahren werden kann.[104]

Farocki findet im Laufe seiner Karriere subtilere filmische Mittel, um die Spannung zwischen Einfühlung und Distanz zu moderieren. Einen noch völlig unbesprochenen Aspekt seiner beobachtenden Filme stellt diesbezüglich die Gestaltung der filmischen Zeit dar. Will ein Vorgang im Sinne des Direct Cinema möglichst getreu abgebildet werden, so bedarf dies – zumindest zu einem gewissen Grad – der Angleichung an dessen Zeit: Die Erzählzeit sollte ungefähr der tatsächlich vergangenen Zeit entsprechen. Als Effekt davon dehnt sich die Dauer der Auseinandersetzung mit einer konkreten Handlung im Vergleich zum schnellgeschnittenen Normalfall in Kino und Fernsehen.

In dem Masse wiederum, in dem beobachtende Filme als langsam empfunden werden, werden sie zu kontemplativen Filmen. Denn während langsame Filme die Montage der Bilder nicht vordergründig der Entwicklung eines Narrativs unterordnen – sondern beispielsweise der Darstellung eines Vorgangs –, fordern sie die Zuschauer auf, in die Lücken dieser ›temps mort‹ zu springen:[105] Indem langsame Filme den Rezipienten von der unmittelbaren

---

103 Wie Farocki in *Schnittstelle* anmerkt, stellt es auch ein Vergleich zwischen ihm und dem gleich anschliessend in einem Forschungslabor verbrennenden Versuchstier dar – womit er seinen Arbeitsplatz als ein Labor ausweisen will.

104 Farocki, »Einfühlung«, 2008, 22. In diesem Sinne liesse sich argumentieren, dass es sich bei Farockis Verbrennung um eine Katachrese handelt. Diese hat bekanntlich zwei Bedeutungen, die auf den ersten Blick kaum etwas miteinander zu tun haben. Zum einen bezeichnet sie eine konventionlisierte Metapher, die so gängig geworden ist, dass sie nicht mehr als solche erkannt wird. Zum anderen bezeichnet sie den Bildbruch, indem zwei nicht zueinander gehörige Bilder kombiniert werden: Die scheinbar sinnlose Verbrennung auf einer am Krieg nicht teilhabenden Hand; eine absurde Handlung. Es gehört zu den zentralen Eigenschaften von Farockis Verfahren, auf eine konventionalisierte Sehweise hinzuweisen, indem er sie durch den Bildbruch zum Vorschein bringt.

105 Es wird hier ein Konzept des Kinobildes evoziert, das Gilles Deleuze im zweiten Band seiner beiden Bücher über das Kino im Gegensatz zum handlungsorientierten Bewegungs-Bild als Zeit-Bild theoretisiert. Gilles Deleuze, *L'Image-temps. Cinéma 2* (Paris: Éditions de Minuit, 1985). »Postwar film-makers realized that just as movement-image could be manipulated to create suspense, time-image could be manipulated to create introspection.« Schrader, 6.

Funktionalisierung der Bilder in einen von der Montage suggerierten Sinnzusammenhang befreien, überlassen sie ihn seinen eigenen Gedanken. In dieser temps mort steckt damit nicht nur ein Angebot ans Publikum zur Selbsttätigkeit. Sie stellt die zeitliche Dimension von Farockis essayistischer Praxis dar, die sich für die Überbleibsel, die liegen gebliebene Zeit interessiert, jene Zeit, die keiner Funktionalität gehört, die verschwendet werden kann und darin zu einem neuen Gebrauch findet.

Ob diese Demokratisierung des Blicks zu einer epistemisch relevanten Reflexion führt, hängt entscheidend von einem Balanceakt zwischen Steuerung und Öffnung, Lenkung und Selbstbeteiligung, Nähe und Distanz ab. Denn bei einer auf Distanz bleibenden Übertragung des Fremden muss der dargestellte Gegenstand den Rezipienten dennoch relevant erscheinen, muss also auf die Rezipienten zurückfallen, ansonsten bleibt das Fremde belanglos.

Die filmische Zeit als Verfremdungswerkzeug gilt es also mit Bedacht einzusetzen.[106] Der Rhythmus der Schnittfrequenz und die Tiefe der jeweiligen Beobachtung müssen oberflächlich respektive schnell genug sein, damit sich keine Langeweile einstellt. Ansonsten schweift der Blick des Zuschauers unkontrolliert im Bild umher, auf der Suche nach einer in der Beziehung der dargestellten Gegenstände sich aufdrängenden symbolischen oder allegorischen Bedeutung:[107] »Als wären sie die Chiffren einer Geheimschrift«, wie Farocki in *Stillleben* feststellt – dem Extremfall einer kontemplativen Poetik. Der Rhythmus muss aber langsam genug sein, damit sich eine Reflexion einstellt, die bereits nicht mehr vollständig von der Montage der Bilder kontrolliert werden kann.

Übertragung beispielsweise kulminiert trotz der intensiven Beschäftigung mit der Geste der Berührung nicht in der Identifikation mit den Ritualteilnehmern, im Gegenteil: Durch die geduldige Beobachtung der Bräuche scheint

---

106 Dass es sich beim »slow cinema« wesentlich um eine Technik der Verfremdung handelt, stellt auch Paul Schrader fest: »Slow cinema works against the grain of cinema itself. It replaces […] empathy with distance. The techniques of slow cinema are all, to varying degrees, distancing devices. They push the viewer away from the »experience«, that is, from immediate emotional involvement.« Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (Oakland: University of California Press, 2018), 17.

107 Ein Effekt, der Paul Schrader mit der Überwachungskamera respektive dem Kino Bela Tarrs assoziiert (vgl. Schrader, 19). Bei Museumsfilmen sind freilich auch Einstellungslängen möglich, die im Kino undenkbar wären, da sich das Publikum nach Belieben ein- und ausklinken kann.

überhaupt erst die Möglichkeit auf, die rituellen Verhaltensweisen als solche zu reflektieren. In der ständigen Wiederholung immer derselben Geste in unterschiedlichen Kontexten zeichnet sich eine beinahe gewaltsame Anteilnahme ab – da sie es bevorzugt, auf passive Weise zu insistieren, als die sich dadurch aufbauende Spannung durch Erklärungen aufzulösen. Es ist, als drängte die ständige Wiederholung dem Publikum einen Vergleich auf, ohne einen Anhaltspunkt über die verglichenen Parameter zu geben.

Das so entstehende Beteiligungsangebot an die Zuschauer stellt nicht mehr wie in *Bilder der Welt* oder *Wie man sieht* eine sinnliche Überforderung, sondern im Gegenteil einen Rückzug dar. Genau in diesem Rückzug liegt ein genuines Einfühlungsmoment: Das Publikum muss auf sich selbst zurückgeworfen werden, muss sich selbst in die Arbeit des Vergleichens einbringen und sich der Parameter eines kulturellen Vergleichens bewusst werden.[108] Damit fordert das vergleichende Einfühlen Farockis nicht nur eine intellektuelle Selbsttätigkeit – es fordert auch eine ethische Verstrickung der eigenen Person.

Essentiell für den Einsatz der eigenen Person als Voraussetzung eines Vergleichs ist der Umstand, dass dieser unpersönlich bleiben muss. Sich selbst auf die Waagschale zu legen bedeutet, den schier unfassbaren Balanceakt zu vollbringen, in der Individualität die Gesamtheit im Blick zu behalten; den Logos des Vergleichens um das Pathos der subjektiven Betroffenheit zu erweitern;[109] zugleich einmaliges, fühlendes, körperliches Subjekt *und* Modell

---

108 Es handelt sich dabei um das exakte Gegenteil der Einfühlung im Sinne Wilhelm Worringers, die eine ästhetische Selbstentäusserung, also eine vollendete Identifikation mit dem Gegenstand zum Ziel hat. Die für diese Arbeit zentralen Begriffe der Abstraktion und Einfühlung legen freilich eine Auseinandersetzung mit der gleichnamigen, äusserst einflussreichen Arbeit Worringers nahe (Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie (1907)*, hg. von Helga Grebing (München: Wilhelm Fink, 2007)). Die Selbstentäusserung als grundsätzliche Funktion jeglicher Kunstrezeption ist von Georg Lukács nicht zu Unrecht als »Fluchtideologie« kritisiert worden. Worringers Theorie stellt keinerlei griffige Werkzeuge zur Konturierung einer kritischen, politischen Kunst zur Verfügung. Georg Lukács, »Größe und Verfall des Expressionismus«, in *Werke, Bd. 4. Probleme des Realismus I. Essays über Realismus* (Neuwied: Luchterhand, 1971), 123. Auf Seiten der Produktion dient die kontemplative Zeit bei Farocki auch niemals jenem von Susan Sontag beschriebenen Dilemma des Künstlers, der die Kunst durch die Stille überwinden will, da ihn deren Materialität und Mittelbarkeit letzten Endes in seinem Streben nach Transzendenz hindert (vgl. Susan Sontag, »The Aesthetics of Silence«, in *Styles of Radical Will* (New York: Picador, 2002), 3-35).

109 Vgl. Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 219.

zu sein. Dies ist die Struktur der dialektischen (Selbst-)Aufhebung von Farockis Subjekt.

In den Worten Didi-Hubermans verfolgt Farocki damit einen Stil des Erkennens, »der den ewigen Schulgegensatz zwischen *Aufklärung* (›Erkenntnis‹ als Werk der reinen Vernunft) und *Einfühlung* (›Anerkennung‹ als Werk des reinen Gefühls) zu untergraben vermag«.[110] In diesem Verständnis stehen sich Verfremdung und Einfühlung nicht mehr diametral gegenüber, vielmehr sind sie Teil ein und derselben epistemischen Haltung.

Résumé

Dieses Kapitel weist auf einige Aspekte von Farockis Praxis hin, deren scheinbare Widersprüchlichkeit an die berühmte Hybridität des Essays erinnern: das Kunstwerk, das sich nicht in den Mauern des Museums halten lässt; die Berührung als Erkenntnismodell jenseits von Nähe und Distanz und schliesslich ein Einfühlungsvermögen, welches das Pathos um den Logos des Vergleichens erweitert.

Zwischenpositionen sind im Verlaufe dieser Arbeit viele herausgearbeitet worden. Immer wieder lässt sich in Farockis Praxis erkennen, wie er sich einem kulturell etablierten Muster, einer Institution, einer Methodik annähert, um deren Prämissen in seiner Praxis neu zu kodieren. Ein simples Beispiel dafür ist Farockis Gebrauch von Bildarchiven, aus denen er seine Found-Footage-Filme zusammensetzt. Gerade dass die ursprüngliche Ordnung durcheinandergerät, führt zu neuen Erkenntnissen am bestehenden Material. Diese Ordnungen mögen in Farockis Montagen und Konstellationen nicht mehr erkennbar sein, doch sind sie in diesen als Voraussetzung seiner Verfremdung aufgehoben.

Jedoch ist mit der Feststellung, dass es sich beim Essay um einen Zwischenfall handelt – etwa einen Fall zwischen Kunst und Wissenschaft –, noch wenig gewonnen. Es bleibt zu erklären, worauf diese Mittlerrolle gründet. Anstatt das Spiel von Annäherung und Verfremdung von etablierten Mustern lediglich als hybride Zwischenposition zu benennen, stellt der Fokus auf die zugrundeliegende Mechanik der Aufhebung den Versuch dar, dieses Dazwischen jeweils als einen Entwicklungsschritt innerhalb eines erkenntnisorientierten Prozesses darzustellen. Anstatt also auf eine neuerliche Statik in der

110 Didi-Huberman, 219.

Form einer Zwischenposition hinzuweisen, pocht diese Analyse auf Prozesse. Das scheint angebracht für eine künstlerische Praxis, die sich immer erst in der Bewegung hin zu einem Gegenstand zeigen kann.

In Farockis erster Installation *Schnittstelle*, in der er seine eigene Arbeitsweise reflektiert, findet sich eine kurze Passage zur antiken Statue *Knabe von Kritios*. Diese Statue markiert ein Novum in der Darstellung des Menschen. Während auf dem einen Kanal der Doppelprojektion Bilder der Statue gezeigt werden, sieht man auf dem anderen Arbeiterinnen und Arbeiter beim Verlassen der Ford-Fabriken:

> Zum ersten Mal werden die Beine und Füsse nicht gleich belastet. Das Gewicht des Körpers ruht auf dem linken Bein. Folglich ist die recht Hüfte etwas gesenkt. Auch die rechte Schulter, der Kopf, wendet sich leicht zur rechten Seite. Eine Gelassenheit, die zugleich der Anspannung fähig ist. Der Mensch wird anders gesehen, er *ist* anders. Vielleicht darf man sagen, es sei der isonome Bürger dargestellt. Obwohl es nicht so sehr die Gleichheit wie die Freiheit war, die Beweglichkeit, der sie entsprang, die in ihm zum Ausdruck kommt. – Denn die griechische Plastik ist ja regelmässig auf die Formung des Gleichen, des Typus aus, nur eben jetzt auf eine neue Weise. Und es ist auch nicht die Besonderheit des isonomen Bürgers gemeint, sondern eben der Mensch, wie er jetzt erschien, seinerseits im Aufeinanderwirken gegensätzlicher Kräfte erfahren, wie die isonome Polis.

Das Entscheidende der sich am Knaben von Kritios artikulierenden, neuen Perspektive auf den Menschen ist für Farocki dessen Konstitution aus einem Spannungsfeld gegensätzlicher Kräfte. Das Modellhafte am Menschen wird plötzlich nicht mehr in dessen Symmetrie gesucht, einem fixierten, fundierten Zustand, noch konstituiert es sich aus einer Bewegung allein. Vielmehr zielt es auf ein schwierig zu fassendes, aktives Dazwischen – in dem sich Bewegung, Schwebe und Stillstand aufheben: »eine Gelassenheit, die zugleich der Anspannung fähig ist.« Das zugrundeliegende Menschenbild spricht weniger von Gleichheit als von Freiheit, besser noch: von einem Potential.

Diese Passage ist in hohem Masse poetologisch: Durch das Nebeneinander der Bilder der Statue, der Arbeiter, die das Fabrikgelände verlassen, und des Kommentars werden Zusammenhänge suggeriert, deren konkrete Bezüge jedoch gänzlich dem Publikum überlassen werden.[111] Die Poetik des Ne-

111 Farockis Film *Arbeiter verlassen die Fabrik*, aus dessen Zusammenhang diese Bilder stammen, handelt vom ersten Motiv der Filmgeschichte. Die Arbeiter und insbeson-

beneinanders konstituiert sich in dieser Spannung, in der eine Sache erst »im Aufeinanderwirken gegensätzlicher Kräfte« erfahrbar wird. Und diese Spannung, diese Relativität, kann immer nur in der individuellen Rezeption, der Aktualisierung eines aktiven, die Teile zusammenfügenden Geistes erfahren werden.

Diesem konstruktiven Moment eignet das Potential einer epistemologischen Selbsterkenntnis, also des Erkennens der Funktionsweise des eigenen Erkennens. Als sich die Protagonistin von *Etwas wird sichtbar* im Spiegel unter all den Kriegsfotografien als ein Teil der zugrundeliegenden Episteme erkennt, wird just dieser Moment zur Darstellung gebracht. Denn durch Farockis beharrende Einfühlung entspinnt sich ein eigentümliches Verhältnis zwischen den Rezipienten und dem dargestellten Gegenstand. Indem sie sich einer Sache unter deren Konditionen annähern, bewegen sie sich gleichzeitig von ihren angestammten Positionen weg. Die dabei gewonnene Distanz wird zum Spiegel, zum Anstoss, die eigene Perspektive als Teil eines ordnenden Machtgefüges zu erkennen. Farocki inszeniert in *Etwas wird sichtbar* jenen Moment der Erkenntnis, den er in späteren, beobachtenden und vergleichenden Filmen nur noch in der Rezeption evozieren will.

Die Berührung als Modell des Erkennens bringt schliesslich das selbstreflexive Potential einer behutsamen Annäherung zum Ausdruck. Sie zeugt von einem Respekt gegenüber der Andersheit der dargestellten Gegenstände, indem sie das reziproke Moment dieser Darstellung – aktives Berühren und passives Berührt-Werden – aufzeigt. Sie bedeutet eine Gratwanderung, die sich darin übt, weder unkritisch die Perspektive einer gegebenen Episteme zu vertreten, noch aufgrund eines übertriebenen Relativismus im Vagen zu irrlichtern.

---

dere deren Darstellung im Film konstituieren sich immer schon durch den Gegensatz ihrer unpersönlichen Massenarbeit und einer umso stärker verfochtenen privaten Individualität. Der Spielfilm begreift den Arbeiter jedoch nicht als Produkt dieses Gegensatzes: »Die meisten Filme beginnen, wo das Arbeiter-Sein aufhört. Sie beginnen in dem Augenblick, in dem die Fabrik verlassen wird, und in diesem Sinne kündigt Lumières Film schon das Kino an, die Erzählung von dem Leben, das einem nach der Arbeit bleibt oder das man jenseits der Arbeit erstrebt oder erträumt.« Farocki, *Bilderschatz*, 2001, 15.

Ein Bild zum Schluss

Anfang der 80er Jahre dokumentiert Farocki ein Fotoshooting für den *Playboy*. Ganze vier Tage werden für die Produktion der Mittelseite des Heftes aufgewendet. Der Aufwand, der für dieses eine Bild betrieben wird, muss etwas bedeuten:

> Das nackte Mädchen ist das Zentrum eines kommerziellen Kosmos. Man muß sich vorstellen, daß um sie die Verlagsgebäude und Hotels kreisen, dazu noch Milchstraßen aus Dollarmillionen. Wenn also dieses Mädchen einmal im Monat fotografiert wird, wird die konzernbildende Maßnahme rituell wiederholt. Ein Fehler, und der ganze Konzern geht mit einem Big Bäng auseinander.[1]

Die Herstellung dieses einen Bildes wird zu einem »ausgedehnten, fast symbolischen Arbeitsakt« aufgeblasen, weil damit etwas kaschiert werden muss:[2] »Der Kern eines ganzen, riesigen Weltkonzerns ist so ein elendes, kleines, nacktes Mädchen.«[3] Denn bei dem monatlich abgehaltenen, konzernbildenden Brauch handelt es sich nicht um irgendeine wilde, selbst entworfene Form des Rituals. Vielmehr erkennt Farocki im orchestrierten Tanz um die nackte Mitte, wie »ein riesiger Konzern eine Jungfrau auf einem Stein opfert«.[4]

Farocki hat seit Beginn seiner Karriere in den späten 60er Jahren immer wieder das kapitalistisch-imperialistisch gesinnte Machtgefüge kritisiert, in dessen Ordnung er für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk Inhalte produzierte. Mit den Mitteln der Agitation versuchte er als medialer Guerillakämpfer zu infiltrieren und als ideologisch motivierter Lehrmeister zu bekehren und zu überzeugen. Seiner Kritik ist jedoch jenes aufklärerische Moment

1 Farocki, »Eine Rede über zwei Filme«, 1988, 7.

2 Baumgärtel und Farocki, »Aus Gesprächen«, 2002, 219.

3 Baumgärtel und Farocki, 219.

4 Baumgärtel und Farocki, 219.

epistemologischer Selbstreflexion inne, deren Sensorium sich letztlich nach innen richtet. Wenn er feststellt, dass die »Playboy-Leute dieses Fotografieren […] als Ereignis aufblähen«, um sich zu versichern, »wer sie sind und was sie da machen«, so folgt unmittelbar darauf die Frage nach der eigenen Filmpraxis: »Warum bin ich legitimiert, hier zu filmen?«[5]

Was aber wäre eine adäquate Weise der Annäherung, will man den Gegenstand durch diese nicht bereits in ein bestimmtes Licht rücken? Die Geisteshaltung, »ein Ding von vielen Seiten« zu nehmen, »ohne es ganz zu erfassen«, nötigt Farocki zu einer komplementären Bewegung.[6] Sie zeugt von einem ausserordentlichen Willen der Einfühlung, eine Sache unter ihren eigenen Vorzeichen aufscheinen zu lassen. Gleichzeitig nötigt diese Position, die im Grunde vom Wunsch einer hermeneutischen Nähe zeugt, zur Wahrung einer Distanz. Auf der Suche nach dem legitimen Blick muss Farocki ein neues Verhältnis zu seinem Gegenstand einüben. Beim Dreh von *Ein Bild* erkennt er zum ersten Mal die »Notwendigkeit des vorsatzlosen Blicks«.[7]

Mit der Intention, das Geschehen vor der Linse vorsatzlos wiederzugeben, steht Farocki freilich nicht allein – immer wieder betont er seine Verbundenheit zum Direct Cinema.[8] Interessanter scheint aber fast die Frage, was ihn davon unterscheidet. Wesentlich ist wohl, dass es ihm weder um die exklusive Teilhabe an einem historischen Moment geht noch um einen privilegierten, intimen Blick hinter die Kulissen eines ansonsten geheimen oder unzugänglichen Geschehens. Volker Pantenburg arbeitet den Unterschied treffend heraus, wenn er bemerkt, dass sich seine beobachtenden Filme unspektakulären Situation widmen, »that do not seem to ask for documentation at all«.[9]

Die zugrundeliegende Haltung dieser Praxis erinnert unweigerlich an den ethnografischen Film – womit es kaum mehr verwunderlich erscheint, warum Farocki beim Fotoshooting für den Playboy die Parallelen zu einer Opfergabe hervorhebt. Einen legitimen Blick einüben bedeutet für ihn, sich jene

---

5 Baumgärtel und Farocki, 219.

6 Musil, *DMoE*, 1957, 257.

7 Christa Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand: zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst* (Berlin: Vorwerk 8, 2009), 241.

8 Vgl. Farocki, »Über das Dokumentarische. On the Documentary (2015)«, 2016; Harun Farocki, »Zweimal Leacock«, in *Das Sichtbare Kino. Fünfzig Jahre Filmmuseum: Texte, Bilder, Dokumente.*, hg. von Alexander Horwath (Wien: Österreichisches Filmmuseum/Synema, 2014), 304-6.

9 Pantenburg, »›Now that's Brecht at last!‹ Harun Farocki's Observational Films«, 2016, 153.

ethnografische Perspektive anzueignen, die das Fremde nicht zu zähmen versucht, sondern die »strangeness« erhalten will, »the gap between us and what we see – a gap that can become a catalyst of irony, reflection, laughter, poetry, or bewilderment«.[10]

Bei diesem *gap* handelt es sich nicht um jenen »radikalen Abgrund«, der Jacques Rancière zufolge »die Art des Meisters von der des Unwissenden trennt, weil er zwei Intelligenzen voneinander trennt: diejenige, die weiß, worin die Unwissenheit besteht, und jene, die es nicht weiß.«[11] Man muss diesen *gap* François Jullien zufolge genauer als Abstand (écart) bezeichnen, um ihn nicht als trennenden Graben zu missverstehen:

> Abstand meint eine Distanz, die sich auftut, die Getrenntes einander gegenüberstellt, die ein Zwischen zum Vorschein bringt, welches die einmal getrennten Terme in Spannung versetzt und sie dazu nötigt, sich gegenseitig zu betrachten.[12]

Dieser Abstand ist der entscheidende Aspekt jeglicher Auseinandersetzung mit dem Fremden, die unter dem Stern der Exploration und nicht der Identifikation stehen soll. Dabei geht es weniger ums Ausmachen von Differenzen und Unterschieden zwischen dem Eigenen und dem Fremden.

Wenn diese Vergleichsarbeit lediglich das Ziel verfolgte, das Wesen des einen vom anderen trennscharf abzugrenzen, so bliebe schliesslich nichts anderes übrig, als »sich auf dieses in seiner Reinheit Erfasste zurückzuziehen«.[13] Diesen Rückzug gilt es zu vermeiden, schliesslich will Farocki eine nachhaltige Reflexion anstossen. Stattdessen geht es mit der Wahrung eines Abstands ums Erzeugen einer »Spannung« zwischen dem Vergleichenden und dem Verglichenen:

> Der eine hört nicht auf, sich im anderen zu entdecken, sich in der Gegenüberstellung sowohl zu erforschen als auch zu reflektieren. Will er sich selbst erkennen, bleibt er vom anderen abhängig und kann sich nicht auf das, was seine Identität wäre, zurückziehen. Durch die zwischen den beiden Termen

10 Pantenburg, 158.

11 Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer* (Wien: Passagen Verlag, 2008), 19f.

12 François Jullien, *Es gibt keine kulturelle Identität: Wir verteidigen die Ressourcen einer Kultur*, übers. von Erwin Landrichter (Berlin: Suhrkamp, 2017), 75.

13 Jullien, 40.

> hergestellte Entfernung hat die Distanz ein »Zwischen« zum Vorschein gebracht, und dieses Zwischen ist aktiv.[14]

Weil dieses Zwischen aktiv ist, ist es so schwierig, sich ein Bild davon zu machen. Es konstituiert sich nicht aus festen Zuständen, sondern aus einem Spannungsfeld sich beobachtender Kräfte. Diese Dialektik bleibt nicht ohne Auswirkung auf die Möglichkeit der Erkenntnis. Wenn es nicht mehr darum geht, Zustände, Individualitäten oder Begriffe zu definieren, verliert ein hierarchisch-klassifizierendes Denken notwendig an Stellenwert. Stattdessen fordert die Wahrung von Abständen das Einüben eines Denkens im Nebeneinander als aktive Praxis. Dieser ist es nicht darum beschaffen, ihr Gegenüber, ihren Gegenstand durch Erklärungen stillzustellen, sondern ihn überhaupt erst mithilfe der Mechanik solcher Aufhebung aufscheinen zu lassen.

Welche formalen Auswirkungen zeitigt ein entsprechendes Produktionsethos, dem es nicht mehr ums Erklären beschaffen ist? Farocki will mit seinen beobachtenden Filmen dem konventionellen »Produktionsschema der meisten dokumentarischen Filme im Fernsehen und anderswo widersprechen«, das sich ihm zufolge auf zwei Pfeiler stützt:[15] Erstens ist der Film vom Rhythmus eines ständigen Ortswechsels geprägt, an dessen jeweiligen Stationen ein Aspekt einer erklärenden Erzählung stattfindet. Für das Szenario eines Fotoshootings entwirft er kurzerhand ein mögliches Drehbuch: Zunächst wird der Auswahlprozess des Models gezeigt, dann werden die Kandidatinnen in einer Diskothek vorgestellt, anschliessend der Fotograf eingeführt und schliesslich auf die einzelnen Models in alltäglichen Situationen näher eingegangen.[16] Entscheidend an diesem Produktionsschema ist, dass weder »etwas Einmaliges noch etwas oft Wiederholtes geschieht«.[17] In anderen Worten: Es favorisiert Zerstreuung über Konzentration.

Der zweite Pfeiler besteht aus einem erklärenden Kommentar, der die heterogenen Szenen zu einer stimmigen Erzählung fügt. Erklären heisst, die Bilder mit einer abstrakten Darstellung des Vorgangs aufwerten zu wollen. Ein solcher Kommentar hat die Kraft zu begradigen, sollte die Wirklichkeit ihre Aufzeichnung nach einem vorgefassten Plan verweigern.

Beide Aspekte dieses Produktionsschemas wollen Bilder immer wieder als Beweismaterial für eine vorgefasste Idee heranziehen. Deshalb kehrt Farocki

---

14 Jullien, 40.

15 Farocki, »Eine Rede über zwei Filme«, 1988, 25.

16 Vgl. Farocki, 25.

17 Farocki, 25.

den Produktionsprozess im Laufe seiner Karriere um. Anstatt einen Film am Schreibtisch zu ersinnen, versucht er diesen im Material vorzufinden: »Ich lese kein Drehbuch, ich will auch nicht wissen, was das Filmmaterial heissen soll, sondern was es heisst.«[18]

Ein vorsatzloser Blick ist die eine Voraussetzung einer solchen Arbeitspraxis, die andere hat etwas mit Geduld und Konzentration zu tun. Wie diese zu erreichen wäre, ist bereits in der Kritik enthalten, dass die Wiederholung keinen Platz in herkömmlichen, narrativen Dokumentarfilmen hat. Dass Farocki der Wiederholung schon früh besondere Aufmerksamkeit schenkt, steht zweifellos im Zusammenhang mit deren Verfremdungs- und Reflexionspotential. Die Vermutung liegt nahe, dass er auf dieses Potential aufmerksam wurde durch seine Arbeitsweise im Verbund: Ein Bild kann in unterschiedlichen Zusammenhängen Verwendung finden und in den sich ändernden Konstellationen zu immer neuen Erkenntnissen anregen: ein Beispiel dafür, wie die ökonomische Stellung eines Künstlers im Zusammenhang mit seiner Erkenntnisweise steht – und wie der Essayist als Glaneur aus marginaler Position agiert.

Am Beispiel der Verwendung von Wiederholungen und Variationen lässt sich eine erstaunliche Entwicklung bei Farocki nachzeichnen. Nutzte er sie in seinen frühen Lehrfilmen als didaktisches Mittel der Überzeugung, indem sie einen abstrakten Gedanken beweisen sollten, tritt die Generalisierung mehr und mehr in den Hintergrund. Übrig bleibt die Gegenüberstellung, das Nebeneinander unterschiedlicher Bilder, deren Relation zur Reflexion anstiftenn soll, ohne Erklärungen aufzuzwingen.

Solche Filme stellen die Rezipienten vor beträchtliche Herausforderungen. Die eigentümliche Schwebe verunmöglicht oberflächliche Kategorisierungen, erschwert mithin die Beurteilung, wovon ein Film überhaupt handelt. Die Absenz einer erklärenden Stimme eröffnet einen Interpretationsspielraum, in dem Farocki mittels Montage nur spärliche Orientierung bietet. Das Fehlen von Erklärungen darf mit dem Etablieren eines Abstands, aber nicht mit einer auktorialen Absenz verwechselt werden. Farocki wählt in *Ein Bild* den zu filmenden Ausschnitt, montiert diesen in einen sinnstiftenden Ablauf und unterlegt ihn an einigen Stellen mit Musik. An den gestalterischen Entscheidungen zeichnen sich jedoch ästhetische und ethische Kriterien einer Film- und Montagepraxis ab, die sich nicht selbst zum Thema machen

18 Zulauf und Farocki, »Rituale und ihre Öffentlichkeit. Auszug aus einem Interview mit Harun Farocki«, 2007, 104.

will. Mit Sloterdijk gesprochen rückt Farockis Vermittlungspraxis eher in die Nähe eines Handwerks als der Kunst. Diese unterscheidet sich bezüglich ihrer »Entschlossenheit, das Kunstkönnen als solches im Werkstück (opus) zur Schau zu stellen«.[19] An die Stelle eines ihr »eingeformten Zwangs zur Bewunderung« tritt ein »alltäglicher Gebrauch«.[20]

Was aber könnte dieser Gebrauch sein? Bei aller Sorgfalt, Einfühlung und Geduld, mit der Farocki immer wieder das Handwerk von Arbeiterinnen, Filmemachern, Fotografinnen, Künstlern, Autorinnen, Dozenten, Architektinnen bis hin zu Werbefachleuten und Unternehmerinnen dokumentiert, stellen seine Filme weder Apologien der jeweiligen Praktiken dar noch einen entlarvenden Blick hinter deren Kulissen. Eine Rezeption, die am ästhetischen Denken und am Handwerk der Fotografie interessiert ist, erwartet am Ende von *Ein Bild* vielleicht die Mittelseite als Resultat des dokumentierten Prozesses. Diese wird aber nie gezeigt. Farocki dokumentiert ein Handwerk nicht, um in dieses erklärend einzuführen. Die Geduld beim Beobachten der Arbeit zielt nicht auf ein tieferes Verständnis der zugrundeliegenden ästhetischen Kriterien. Vielmehr sensibilisiert sie dafür, *dass* diese Arbeit von einer Reihe scheinbar willkürlicher ästhetischer Kriterien bestimmt wird und dass das Auffinden des endgültigen Bildes einem Ritual mit all seinen Gesetzen und impliziten Abläufen gleichkommt.

In *Stillleben* macht sich Farocki darüber Gedanken, wie sich die Abbildungskunst der Alchimie anverwandelt, indem sie »nach einer Wahrheit in der Erscheinung« sucht. Die Alchimie glaubt daran, dass durch die Kombination verschiedener Stoffe, die für sich jeweils eine Eigenschaft von Gold aufweisen, schliesslich Gold hergestellt werden könne. Bei Bense heisst es, der Essayist sei ein »Kombinatoriker, ein unermüdlicher Erzeuger von Konfigurationen um einen bestimmten Gegenstand«.[21] Ist er ebenfalls auf der Suche nach einem Stück Gold, einer Wahrheit in der Erscheinung? Die ›Wahrheit‹, nach der die Playboyfotografen suchen und nach der sie ihre ästhetischen Kriterien richten, muss als Produkt eines Austauschs, eines Handels, eines Abwägens von Angebot und Nachfrage verstanden werden. Sie schürfen nach einer Form, die sich in einen monetären Tauschwert übersetzen lässt. Farocki hingegen geht es offenkundig nicht um den Versuch, etwas herzustellen, das sich auf einem Markt als knappes Gut teuer verkaufen liesse. Dass »die neue

---

19 Sloterdijk, *Du musst Dein Leben ändern*, 2008, 462.
20 Sloterdijk, 462.
21 Bense, »Über den Essay und seine Prosa«, 1952, 34.

Naturwissenschaft« den Versuch aufgab, »Gold herzustellen«, wie es in *Stillleben* weiter heisst, bedeutet auch, dass sich die zugrundeliegende Motivation von einer ökonomischen zu einer epistemischen wandelte. In diesem Punkt berührt Farockis Praxis das Ethos der Wissenschaftlichkeit.

Ein weiterer Berührungspunkt der beiden Felder liegt in ihrer Fokussierung. Farocki erklärt in *Ein Bild* kein Handwerk, er zeigt auf die zugrundeliegenden Machtstrukturen, die das Unterfangen legitimieren. Man könnte diesen Ansatz mit Volker Pantenburg »instruktiv« nennen, um gleichzeitig auf den vermittelnden Anspruch und den im Wort Struktur gefassten Fokus der Perspektive hinzuweisen:

> Learning about structures and then displaying how structures configure, mould, and shape narration, meaning, and ideology was one of the most influential developments in the humanities; it is no exaggeration (or just a small one) to identify the discovery of ›structures‹ with the birth of ›theory‹ itself as it was conceived about 40 years ago in France.[22]

Berühren sich die hier beschriebene ›Theorie‹ und Farocki in ihrer Meta-Perspektive, so könnten die Mittel zur Erlangung einer Erkenntnis und die Position, aus der sich ihre Kritik artikuliert, kaum unterschiedlicher ausfallen. Als Teil einer gesellschaftlichen Institution agieren Akademiker immer auch als Hüter jener Episteme, die sie legitimiert. Nicht jede Theoretikerin wird aufgrund ihrer institutionellen Einbindung notwendig blind gegenüber den Strukturen, in die sie eingelassen ist – zugleich lässt sich ein möglicher Interessenkonflikt nicht einfach von der Hand weisen:

> Es genügt der Ungleichheit nicht, respektiert zu werden, sie möchte beglaubigt und geliebt werden. Sie möchte erklärt werden. Jede Institution ist eine Erklärung der Gesellschaft, eine Inszenierung der Ungleichheit.[23]

Selbst wenn sich eine akademische Disziplin auf die Fahnen schriebe, politisch zu werden und an ihrem eigenen Fundament zu kratzen, gäbe es damit nur umso mehr zu erklären. Farocki aber spricht weder im Namen einer Institution, noch gleicht er seine ästhetischen Kriterien auf eine Markttauglichkeit ab. Diese Unabhängigkeit erlaubt ihm die unerhörte Freiheit, seinen Arbeiten

---

22 Pantenburg, »Manual: Harun Farocki's Instructional Work«, 2009, 94.

23 Jacques Rancière, *Der unwissende Lehrmeister: fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*, übers. von Richard Steurer, (Wien: Passagen, 2007), 123.

weder eine ästhetische noch eine epistemische Legitimation einschreiben zu müssen:

> Der Auftraggeber, die Fernsehanstalt, nimmt […] an, ich mache einen Film, der eine Kritik am Gegenstand übe, und der Inhaber oder Verwalter des gefilmten Gegenstandes nimmt an, mein Film sei für seine Sache eine Reklame. Ich versuche, weder das eine noch das andere zu machen. Nicht etwas zwischen beidem, sondern jenseits von beidem.[24]

Kritik und Anerkennung sind in dieser Perspektive aufgehoben. Der Abstand zum Gegenstand dient nicht der Bewertung. Er räumt der Sache im Gegenteil Platz ein, sodass es in der Annäherung zu einer Berührung kommt: eine Geste, die sich in der Bewegung zum Fremden eine Offenheit zur eigenen Affizierung bewahrt. Ein Bricoleur ist hier am Werk, der sich der Mitarbeit des Zufalls an seinem Werk bewusst ist und es deshalb weder je ganz sich selbst zuschreiben noch je ganz zu Ende gedacht wähnen kann. Es artikuliert sich die Haltung eines Übenden, der seine Gegenstände nicht durch Ergebnisse stillstellen, sondern in Bewegung halten will, auf dass sie andere anrühren und so zur Reflexion anstiften mögen. Der Übende ist »weder bloß aktiv noch bloß kontemplativ«, hält sich vielmehr zwischen den Kategorien – genau dort nämlich, wo sich diese berühren.[25]

In der Reziprozität der Berührung scheint jener entscheidende Aspekt von Farockis Filmen auf, der die Distanz seiner theoretisierenden Haltung in eine Nähe zu verwandeln, den Logos des Vergleichens um das Pathos des Subjekts zu erweitern sucht.[26] Wenn sich »die Fähigkeit, sich theoretisch verhalten zu können, dadurch definiert, daß man über einer Sache seine eigenen Zwecke vergessen kann«, so geht Farocki weiter:[27] Die eigenen Zwecke sollen von dieser Sache in Mitleidenschaft gezogen werden können. Dies ist der ethische Kern einer Vermittlungspraxis, die nicht auf eine ekstatische Selbstvergessenheit ihres Publikums abzielt, sondern ihr ekstatisches Moment in den

---

24 Farocki, »Eine Rede über zwei Filme«, 1988, 24.

25 Peter Sloterdijk, *Scheintod im Denken: von Philosophie und Wissenschaft als Übung* (Berlin: Suhrkamp, 2010), 16.

26 Vgl. Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 219.

27 Hans-Georg Gadamer, *Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Bd. 1, Gesammelte Werke (Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1999), 129.

Dienst einer medial induzierten Selbsterkenntnis stellt: eine aufklärerische Introspektion der Erkenntnis.

Der Theoros, also die Figur, die dem heutigen Begriff der Theorie vorausgeht, war ein Zuschauer von heiligen Festen der Götter, der anschliessend davon Bericht erstattete. Er gewinnt allein durch seine Anwesenheit im ansonsten unzugänglichen, abgeschlossenen Raum seine »sakralrechtliche Auszeichnung, z.B. seine Unverletzlichkeit«.[28] In anderen Worten: Er bezieht seine Legitimation weniger aus der Art und Weise als dem Gegenstand seiner Vermittlung. Die nun vorgebrachten Aspekte von Farockis Inszenierung der rituellen Handlungen rund um das Fotoshooting von *Ein Bild* weisen jedoch in die genau gegenteilige Richtung. Es liegt darin »eine profane Ansteckung (contagio), eine Berührung, die den Zauber entkräftet und dem Gebrauch zurückgibt, was das Heilige abgesondert und zu Stein gemacht hatte«.[29] Farocki bezieht seine Legitimation nicht aus einer Teilhabe am Heiligen, Abstrakten, Allgemeinen, sondern aus der Restitution des vormals Abgesonderten. So vermag an dieser Sache schliesslich aufzuscheinen, »was unsichtbar zu halten insgeheim deren objektiven Zweck ausmacht«.[30] Dabei handelt es sich nicht um eine propositionale Erkenntnis, eine Lektion eines wissenden Lehrmeisters, sondern um ein Ermöglichen, Befähigen und Ermächtigen allein.

---

28 Gadamer, 129.

29 Agamben, »Lob der Profanierung«, 2005, 71.

30 Adorno, »Der Essay als Form«, 1958, 49.

Bibliographie

Adorno, Theodor W. »Der Essay als Form«. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1958. S. 9-49.

Adorno, Theodor W. »Die Aktualität der Philosophie«. In: *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973. S. 325-45.

Adorno, Theodor W. »Filmtransparente. Notizen zu Papas und Bubis Kino«. In: *Die Zeit*, 18.11.1966, URL: www.zeit.de/1966/47/filmtransparente [12.2.2019].

Adorno, Theodor W. »Marginalien zu Theorie und Praxis (1969)«. In: *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Bd. 10. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977. S. 759-82.

Adorno, Theodor W. *Minima moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1951.

Adorno, Theodor W. *Negative Dialektik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966.

Adorno, Theodor W. »Resignation«. In: *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Bd. 10. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977. S. 794-99.

Adorno, Theodor W. *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.

Adorno, Theodor W. und Max Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2000.

Agamben, Giorgio. »Lob der Profanierung«. In: *Profanierungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005. S. 70-91.

Al-Adawy, Ali Hussein. »Harun Farocki: Dialectics of Images«. In: *Mada Masr*, 23.02.2019, URL: https://madamasr.com/en/2019/02/23/feature/culture/harun-farocki-dialectics-of-images/ [07.06.2019].

Albrecht, Andrea. »Zur textuellen Repräsentation von Wissen am Beispiel von Platons Menon«. In: *Literatur und Wissen: Theoretisch-methodische Zugänge*,

herausgegeben von Tilmann Köppe. Berlin, New York: De Gruyter, 2011. S. 140-63.

Alter, Nora M. *The essay film after fact and fiction*. New York: Columbia University Press, 2018.

Alter, Nora M. »Two or Three Things I Know about Harun Farocki«. In: *October*, Nr. 151, 2015. S. 151-58.

Ansel, Michael, Jürgen Egyptien und Hans-Edwin Friedrich. *Der Essay als Universalgattung des Zeitalters: Diskurse, Themen und Positionen zwischen Jahrhundertwende und Nachkriegszeit*. Leiden, Boston: Brill Rodopi, 2016.

Arthur, Paul. »Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore«. In: *Film Comment*, Nr. 39, 2003. S. 58-62.

Astruc, Alexandre. »Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter«. In: *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*, herausgegeben von Christa Blümlinger und Constantin Wulff. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1992. S. 199-200.

Auer, Annemarie. *Die kritischen Wälder: ein Essay über den Essay*. Halle: Mitteldeutscher-Verlag, 1974.

Balázs, Béla und Erica Carter. *Béla Balázs. Early Film Theory: »Visible man« and »The spirit of film«*. New York: Berghahn Books, 2010.

Barck, Karlheinz, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhart Steinwachs und Friedrich Wolfzettel. *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB)*. Bd. 7. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2010.

Baudrillard, Jean. »Requiem für die Medien«. In: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, herausgegeben von Hans-Joachim Metzger. Berlin: Merve, 1987. S. 83-118.

Baumgärtel, Tilman. *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki: Werkmonographie eines Autorenfilmers*. Berlin: B-Books, 2002.

Bayer-Wermuth, Monika. *Harun Farocki: Arbeit*. München: Silke Schreiber, 2016.

Bazin, André. *What Is Cinema?* Oakland: University of California Press, 2005.

Becker, Jörg. »Die Arbeit des Autors«. In: *ray Filmmagazin*, 01.2019, URL: https://ray-magazin.at/Harun+Farocki+die-arbeit-des-autors-2/ [15.02.2019].

Becker, Jörg. »Harun Farocki – Dekonstruktion – Essay – Archiv«. *ray Filmmagazin*, 08.2012, URL: https://ray-magazin.at/harun-farocki-dekonstruktion-essay-archiv [02.01.2019].

Bell, Catherine. »Ritualkonstruktion«. In: *Ritualtheorien: ein einführendes Handbuch*, herausgegeben von Andréa Belliger und David J. Krieger. Wiesbaden: Verl. für Sozialwiss, 2006.

Belliger, Andréa und David J. Krieger. »Einführung«. In: *Ritualtheorien: ein einführendes Handbuch*, herausgegeben von Andréa Belliger und David J. Krieger. Wiesbaden: Verl. für Sozialwiss, 2006. S. 7-34.

Bellour, Raymond. »Der unauffindbare Text (1975)«. In: *Kino wie noch nie*, herausgegeben von Antje Ehmann und Harun Farocki. Köln: Generali Foundation, 2006. S. 27-38.

Benjamin, Walter. »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung)«. In: *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. S. 431-470.

Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk*. In: *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 5. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.

Benjamin, Walter. »Der Autor als Produzent«. In: *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. S. 683-701.

Benjamin, Walter. »Ein Aussenseiter macht sich bemerkbar. Zu S. Kracauer, ›Die Angestellten‹«. In: *Kritiken und Rezensionen*, herausgegeben von Hella Tiedemann-Bartels, Bd. 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. S. 219-25.

Benjamin, Walter. »Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln«. In: *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rexroth Tillman, Bd. 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. S. 388-96.

Benjamin, Walter. »Was ist das epische Theater? (I)«. In: *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991. S. 519-31.

Bense, Max. »Über den Essay und seine Prosa«. In: *Plakatwelt: vier Essays*, herausgegeben von Max Bense. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1952. S. 23-37.

Berg, Gunhild. »Experimentieren«. In: *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens: Ein Handwörterbuch*, herausgegeben von Ute Frietsch und Jörg Rogge. Bielefeld: transcript, 2014. S. 140-44.

Berger, Bruno. *Der Essay: Form und Geschichte*. Bern: Francke, 1964.

Blümlinger, Christa. *Kino aus zweiter Hand: zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Berlin: Vorwerk 8, 2009.

Blümlinger, Christa. »Nachwort«. In: *Ein ABC zum Essayfilm*, herausgegeben von Volker Pantenburg. Berlin: Harun Farocki Institut & Motto Books, 2017. S. 24-27.

Blümlinger, Christa und Constantin Wulff. *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, 1992.

Borgdorff, Henk. »Die Debatte über Forschung in der Kunst«. In: *Künstlerische Forschung: Positionen und Perspektiven*, herausgegeben von Anton Rey und Stefan Schöbi. Zürich: Ipf, 2009. S. 23-51.

Brambilla, Marina. *Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum (1900 – 1920)*. Amsterdam, u.a.: Rodopi, 2010.

Braungart, Wolfgang und Kai Kauffmann (Hgg.). *Essayismus um 1900*. Heidelberg: Winter, 2006.

Brecht, Bertolt. »Anmerkung [zu den Lehrstücken]«. In: *Werke: grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Bd. 23. Frankfurt a.M., u.a.: Aufbau-Verl., Suhrkamp, 1995. S. 418.

Brecht, Bertolt. »Der Dreigroschenopernprozess«. In: *Werke: grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Bd. 21. Frankfurt a.M., u.a.: Aufbau-Verl., Suhrkamp, 1992. S. 318-22.

Brecht, Bertolt. »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«. In: *Werke: grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Bd. 21. Frankfurt a.M., u.a.: Aufbau-Verl., Suhrkamp, 1992. S. 552-57.

Brecht, Bertolt. »Über experimentelles Theater«. In: *Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 1*, herausgegeben von Elisabeth Hauptmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973. S. 285-305.

Brecht, Bertolt. »Vergnügungstheater oder Lehrtheater?« In: *Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 1*, herausgegeben von Elisabeth Hauptmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973. S. 262-72.

Brecht, Bertolt. »Vergnügungstheater oder Lehrtheater?« In: *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992. S. 985-90.

Brenez, Nicole. »Harun Farocki and the Romantic Genesis of the Principle of Visual Critique«. In: *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, herausgegeben von Antje Ehmann und Kodwo Eshun. London: Koenig Books, 2009. S. 128-42.

Brusotti, Marco. *Wittgenstein, Frazer und die »ethnologische Betrachtungsweise«*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2014.

Buchholz, Axel. *Fernseh-Journalismus: ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2016.

Campe, Rüdiger. »Die Einstellung des Zuschauers. ›Admiratio‹ in den Gärten von Versailles und in der Royal Society zwischen 1660 und 1690«. In: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte. Stuttgart: J.B. Metzler, 2001. S. 337-54.

Christen, Matthias. »Essayistik und Modernität: Literarische Theoriebildung in Georg Simmels ›Philosophischer Kultur‹«. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Nr. 66, 1992. S. 129-59.

Corrigan, Timothy: *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. New York: Oxford University Press, 2011.

Dahlmann, Manfred. »Warenform und Denkform. Eine Einführung in den Grundgedanken Alfred Sohn-Rethels«. In: *trend*, 27.09.1999, URL: https://www.trend.infopartisan.net/trd0999/t270999.html [12.01.2019].

Debord, Guy. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Edition Tiamat, 1996.

Deleuze, Gilles. *L'Image-temps. Cinéma* 2. Paris: Éditions de Minuit, 1985.

Deleuze, Gilles und Félix Guattari. »1227 – Abhandlung über Nomadologie: Die Kriegsmaschine«. In: *Tausend Plateaus*, herausgegeben von Günther Rösch. Berlin: Merve, 2005. S. 481-586.

Derrida, Jacques. *Berühren, Jean-Luc Nancy*. Berlin: Brinkmann & Bose, 2007.

Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Ed. du Seuil, 1967.

Descartes, René. *Discours de la méthode (1637)*. In: *Œuvres de Descartes*, herausgegeben von Victor Cousin. Paris: Levrault, 1824.

Didi-Huberman, Georges. *Remontagen der erlittenen Zeit*. München: Fink, 2014.

Draxler, Helmut. »Wie man vergleicht. Produktionsweisen und installative Montage bei Harun Farocki«. In: *Harun Farocki – Nebeneinander*, herausgegeben von Matthias Michalka. Köln: Walther König, 2007. S. 93-99.

Dütsch, Werner. *WDR – Wie man sieht – Lola Montez*. Berlin: Harun Farocki Institut & Motto Books, 2019.

Dziewior, Yilmaz. *Weiche Montagen*. Bregenz: Kunsthaus, 2011.

Ehmann, Antje. »Working with Harun Farocki's Work«. In: *Harun Farocki: Another Kind of Empathy*, herausgegeben von Antje Ehmann und Carles Guerra, London: Koenig Books, 2016. S. 18-43.

Ehmann, Antje und Kodwo Eshun. »A to Z of HF or: 26 Introductions to HF«. In: *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, herausgegeben von Nora M. Alter, Harun Farocki und Antje Ehmann. London: Koenig Books, 2009. S. 204-16.

Ehmann, Antje und Harun Farocki. »Kino wie noch nie«. In: *Kino wie noch nie/Cinema like never before*, herausgegeben von Antje Ehmann und Harun Farocki. Köln: Generali Foundation, 2006. S. 12-22.

Elsaesser, Thomas. »Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist«. In: *Harun Farocki: Working on the Sightlines,* herausgegeben von Thomas Elsaesser, Amsterdam University Press, 2004. S. 11-40.

Elsaesser, Thomas. »›Mit diesen Bildern hat es angefangen‹. Anmerkungen zum politischen Film nach Brecht: Das Beispiel Harun Farocki«. In: *Der Ärger mit den Bildern: die Filme von Harun Farocki,* herausgegeben von Rolf Aurich. Konstanz: UVK Medien, 1998. S. 111-43.

Elsaesser, Thomas. »Political Filmmaking after Brecht: Farocki, for Example«. In: *Harun Farocki: Working on the Sightlines,* herausgegeben von Thomas Elsaesser. Amsterdam University Press, 2004. S. 133-56.

Elsaesser, Thomas und Alexander Alberro. »Farocki: A Frame for the no longer visible: Thomas Elsaesser in Conversation with Alexander Alberro«. In: *e-flux Journal,* 11.2014, URL: https://www.e-flux.com/journal/59/61111/farocki-a-frame-for-the-no-longer-visible-thomas-elsaesser-in-conversation-with-alexander-alberro/ [12.5.2017].

Ernst, Christoph. *Essayistische Medienreflexion: die Idee des Essayismus und die Frage nach den Medien*. Bielefeld: transcript, 2005.

Exner, Richard. »Review of Der Essay. Form und Geschichte by Bruno Berger«. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur,* Nr. 3, 1966. S. 138-44.

Fairfax, Daniel. »Montage(s) of a Disaster: ›Voyage(s) en utopie‹ by Jean-Luc Godard«. In: *Cinema Journal,* Nr. 54/2, 2015. S. 24-48.

Färber, Helmut. »Etwas wird sichtbar«. In: *Cargo,* Nr. 27, 2015. S. 48-55.

Farocki, Harun. »Arbeiten – beim Fernsehen (1975)«. In: *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975,* herausgegeben von Volker Pantenburg, Köln: Walther König, 2018. S. 194-95.

Farocki, Harun. »Auf zwölf flachen Schirmen. Kaum noch ein Handwerk«. In: *new filmkritik,* 16.12.2007, URL: https://newfilmkritik.de/archiv/2007-12/auf-zwolf-flachen-schirmen/ [24.04.2019].

Farocki, Harun. *Bilderschatz*. Köln: Walther König, 2001.

Farocki, Harun. »Denkmal – Exposé für eine Installation von Harun Farocki«. In: *Kunst und Öffentlichkeit: kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich,* herausgegeben von Christoph Schenker und Michael Hiltbrunner. Zürich: JRP Ringier, 2007. S. 85-104.

Farocki, Harun. »Der Krieg findet immer einen Ausweg«. In: *CINEMA,* Nr. 50, 2005. S. 21-31.

Farocki, Harun. »Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren (1969)«. In: *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975,* herausgegeben von Volker Pantenburg. Köln: Walther König, 2018. S. 63-76.

Farocki, Harun. »Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen«. In: *Auszug aus dem Lager: zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie,* herausgegeben von Ludger Schwarte. Bielefeld: transcript, 2007. S. 296-312.

Farocki, Harun. »Die Rus und die Egs (1969)«. In: *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975,* herausgegeben von Volker Pantenburg. Köln: Walther König, 2018. S. 77-79.

Farocki, Harun. »Diskussionsprotokoll No. 26 zu Übertragung«. 32. Duisburger Filmwoche, 7. November 2008.

Farocki, Harun. »Drückebergerei vor der Wirklichkeit (1973)«. In: *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975,* herausgegeben von Volker Pantenburg. Köln: Walther König, 2018. S. 132-39.

Farocki, Harun. »Eine Rede über zwei Filme«. In: *Zelluloid,* Nr. 27, 1988. S. 23-29.

Farocki, Harun. »Einfühlung«. In: *100 Jahre Hebbel-Theater: angewandtes Theaterlexikon nach Gustav Freytag,* herausgegeben von Christiane Kühl. Berlin: Hebbel-Theater, 2008. S. 21-22.

Farocki, Harun. »Filmklassen an Kunsthochschulen (1972)«. In: *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975,* herausgegeben von Volker Pantenburg. Köln: Walther König, 2018. S. 120-22.

Farocki, Harun. »Geschichte der Nacht (1979)«. In: *Ich habe genug! Texte 1976-1985,* herausgegeben von Volker Pantenburg. Köln: Walther König, 2019. S. 207-8.

Farocki, Harun. »Kapital im Klassenzimmer. Über die Funktion von Lehrmaschinen (1970)«. In: *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975,* herausgegeben von Volker Pantenburg. Köln: Walther König, 2018. S. 103-17.

Farocki, Harun. »Lerne das Einfachste!« In: *Das Erziehungsbild: zur visuellen Kultur des Pädagogischen,* herausgegeben von Tom Holert und Marion von Osten. Wien: Schlebrügge Editor, 2010. S. 297-313.

Farocki, Harun. *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975.* Herausgegeben von Volker Pantenburg. Köln: Walther König, 2018.

Farocki, Harun. »Minimale Variation. Interviewt von Georg Alexander«. URL: https://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/bildforschung-farocki/farocki-und-georg-alexander/ [14.05.2018].

Farocki, Harun. »›Minimale Variation‹ und ›semantische Generalisation‹ (1969)«. In: *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, herausgegeben von Volker Pantenburg. Köln: Walther König, 2018. S. 86-89.

Farocki, Harun. »Notizen zu Alfred Sohn-Rethel, Franz Jung und anderen (1978)«. In: *Ich habe genug! Texte 1976-1985*, herausgegeben von Volker Pantenburg. Köln: Walther König, 2019. S. 182-97.

Farocki, Harun. »Notwendige Abwechslung und Vielfalt (1975)«. In: *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, herausgegeben von Volker Pantenburg. Köln: Walther König, 2018. S. 216-26.

Farocki, Harun. »Primär-Kommunikation und Sekundär-Kommunikation (1969)«. In: *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, herausgegeben von Volker Pantenburg. Köln: Walther König, 2018. S. 91-96.

Farocki, Harun. »Quereinfluss/Weiche Montage«. In: *Brecht plus minus Film: Filme, Bilder, Bildbetrachtungen*, herausgegeben von Thomas Martin. Berlin: Theater der Zeit, 2004. S. 116-21.

Farocki, Harun. »Schuss-Gegenschuss: Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film (1981)«. In: *Nachdruck: Texte = Imprint: writings*, herausgegeben von Susanne Gaensheimer, Berlin: Vorwerk 8, 2001. S. 87-111.

Farocki, Harun. »Seminarankündigung zu ›Wie Filme sehen?‹« *dffb-intern*, 1990, S. 38.

Farocki, Harun. »Staubsauger oder Maschinenpistolen. Ein Wanderkino für Technologen (1968)«. In: *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, herausgegeben von Volker Pantenburg. Köln: Walther König, 2018.S. 58-60.

Farocki, Harun. »Subjekt X zu Objekt Y«. In: *Jungle World*, 06.12.2000, URL: https://jungle.world/artikel/2000/49/subjekt-x-zu-objekt-y [11.01.2017].

Farocki, Harun. »Tagebuch«. In: *Weiche Montagen*, herausgegeben von Yilmaz Dziewior. Bregenz: Kunsthaus, 2011. S. 104-9.

Farocki, Harun. »The Industrialization of Thought«. In: *Discourse* Nr. 15/3, 1993. S. 76-77.

Farocki, Harun. »Über das allmähliche Verfertigen von Gedanken beim Filmemachen. Interview von Christa Blümlinger«. In: *Falter*, Nr. 21, 1991. S. 26-27.

Farocki, Harun. »Über das Dokumentarische. On the Documentary (2015)«. In: *Harun Farocki: Another Kind of Empathy*, herausgegeben von Antje Ehmann und Carles Guerra. London: Koenig Books, 2016. S. 106-11.

Farocki, Harun. »Über die Arbeit mit Bildern im Fernsehen (1974)«. In: *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, herausgegeben von Volker Pantenburg. Köln: Walther König, 2018. S. 164-74.

Farocki, Harun. »Umfrage«. In: *What Ought to be Done/Was getan werden soll*, herausgegeben von Harun Farocki Institut. Berlin: Motto Books, 2017. S. 6-9.

Farocki, Harun. »Unregelmässig, nicht regellos«. In: *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*, herausgegeben von Christa Blümlinger und Constantin Wulff. Wien: Sonderzahl, 1992. S. 145-56.

Farocki, Harun. »Was ein Schneideraum ist (1980)«. In: *Nachdruck: Texte = Imprint: writings*, herausgegeben von Susanne Gaensheimer. Berlin: Vorwerk 8, 2001. S. 79-85.

Farocki, Harun. *What Ought to be Done/Was getan werden soll*. Berlin: Motto Books, 2017.

Farocki, Harun. »Wie man sieht«. In: *Die Republik*, Nr. 76-78. Salzhausen-Luhmühlen: Die Republik, 1986. S. 33-106.

Farocki, Harun. »Written Trailers«. In: *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, herausgegeben von Antje Ehmann und Nora M. Alter. London: Koenig Books, 2009. S.220-41.

Farocki, Harun. *Zehn, zwanzig, dreissig, vierzig: Fragment einer Autobiografie*. Herausgegeben von Marius Babias und Antje Ehmann. Köln: Walther König, 2017.

Farocki, Harun. »Zum Vergleich. Produktionsprozesse«. In: *39. Internationales Forum des jungen Films*, 2009. S. 187-88.

Farocki, Harun. »Zweimal Leacock«. In: *Das Sichtbare Kino. Fünfzig Jahre Filmmuseum: Texte, Bilder, Dokumente*, herausgegeben von Alexander Horwath. Wien: Österreichisches Filmmuseum/Synema, 2014. S. 304-6.

Farocki, Harun. »Zwischen Zwei Kriegen (Anzeige, 1978)«. In: *Ich habe genug! Texte 1976-1985*, herausgegeben von Volker Pantenburg. Köln: Walther König, 2019. S. 149.

Farocki, Harun und Christa Blümlinger. *Ein ABC zum Essayfilm*. Berlin: Harun Farocki Institut & Motto Books, 2017.

Farocki, Harun, Georges Didi-Huberman und Ludger Schwarte. »Ein Gespräch zwischen H. Farocki, G. Didi-Huberman und L. Schwarte im Schaulager Basel: Dispersion und Montage«. URL: https://www.textezurkunst.de/articles/interview-schwarte-farocki-huberman/ [07.02.2019].

Farocki, Harun und Ingemo Engström. »Produktionsakte ›Erzählen‹ Signatur 7620«. Unternehmensarchiv des Westdeutschen Rundfunks Köln, 1975.

Farocki, Harun, Ulrich Kriest und Rolf Aurich. »Werkstattgespräch mit Harun Farocki«. In: *Der Ärger mit den Bildern: die Filme von Harun Farocki*, herausgegeben von Rolf Aurich. Konstanz: UVK Medien, 1998. S. 325-48.

Farocki, Harun und Julia Rosch. »TV-Interview zur Kunst der Vermittlung – aus den Archiven des filmvermittelnden Films«. Bundeszentrale für politische Bildung, 2008.

Feyerabend, Paul. *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*. London: NLB, 1975.

Fliescher, Mira. *Der Witz der Kunst: Modelle ästhetischen Denkens*. Zürich: Diaphanes, 2019.

Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981.

Foucault, Michel. »Was ist ein Autor?« In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, herausgegeben von Fotis Jannidis. Stuttgart: P. Reclam jun, 2012. S. 198-229.

Foucault, Michel. *Was ist Kritik?* Berlin: Merve, 1992.

Gabriel, Gottfried. *Logik und Rhetorik der Erkenntnis: zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung*. Paderborn Zürich, u.a.: Schöningh, 1997.

Gadamer, Hans-Georg. *Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1999.

Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books, 1973.

Glaser, Georg Karl. *Jenseits der Grenzen: Betrachtungen eines Querkopfs*. Düsseldorf: claassen, 1985.

Gleichen-Russwurm, Alexander von. »Der Essai«. In: *Das Litterarische Echo*, herausgegeben von Josef Ettlinger, Bd. 6. Berlin: Egon Fleischei & Co, 1904. S. 133-143.

Grierson, John. »First Principles of Documentary (1932)«. In: *Nonfiction Film: Theory and Criticism*, herausgegeben von Richard Meran Barsam. New York: Dutton, 1976. S.19-30.

Groys, Boris. »Kunstaktivismus«. In: *Lettre International* Nr. 106, 2014. S. 88-92.

Groys, Boris. »The Topology of Contemporary Art«. In: *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*, herausgegeben von Terry Smith, Okwui Enwezor und Nancy Condee. Durham: Duke University Press, 2008. S. 71-80.

Guerra, Carles. »Expanded Soft Montage«. In: *Harun Farocki: Another Kind of Empathy*, herausgegeben von Carles Guerra und Antje Ehmann. London: Koenig Books, 2016. S. 44-51.

Hahne, Nina. *Essayistik als Selbsttechnik: Wahrheitspraxis im Zeitalter der Aufklärung*. Berlin: De Gruyter, 2015.

Hardison, O. B. »Binding Proteus: An Essay on the Essay«. In: *The Sewanee Review*, Nr. 96/4, 1988. S. 610-32.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830) Erster Teil: Die Wissenschaft der Logik mit den mündlichen Zusätzen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Wissenschaft der Logik I, Erster Teil: Die objektive Logik. Erstes Buch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.

Heidegger, Martin. »Wissenschaft und Besinnung«. In: *Vorträge und Aufsätze*, herausgegeben von Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, Gesamtausgabe Bd. 7. Frankfurt a.M, 2000. S. 37-66.

Holert, Tom. »Tabular Images. ›On the Division of all Days‹ (1970) and ›Something Self Explanatory (15x)‹ (1971)«. In: *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, herausgegeben von Antje Ehmann, Nora M. Alter und Harun Farocki. London: Koenig Books, 2009. S. 75-92.

Holert, Tom, Doreen Mende und Volker Pantenburg. »Bausteine produzieren. Das Arbeitspapier ›Was getan werden soll‹«. In: *What Ought to be Done/Was getan werden soll*. Berlin: Motto Books, 2017. S. 10-19.

Holl, Ute. »Harun Farocki's In Comparison«. In: *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, herausgegeben von Antje Ehmann und Kodwo Eshun. London: Koenig Books, 2009. S. 160-62.

Hüser, Rembert und Harun Farocki. »Neun Minuten in Corcoran. Harun Farocki im Gespräch«. In: *Jungle World*, 01.11.2000, URL: https://www.jungle.world/artikel/2000/44/neun-minuten-corcoran [25.5.2018].

Jacke, Andreas. »Berühren und Begreifen«. In: *Ästhetisches Wissen*, herausgegeben von Christoph Asmuth. Berlin: De Gruyter, 2015. S. 339-56.

Jander, Simon. *Die Poetisierung des Essays: Rudolf Kassner – Hugo von Hofmannsthal – Gottfried Benn*. Heidelberg: Winter, 2008.

Jullien, François. *Es gibt keine kulturelle Identität: Wir verteidigen die Ressourcen einer Kultur*. Berlin: Suhrkamp, 2017.

Kant, Immanuel. *Kritik der Urtheilskraft*. Berlin: L. Heimann's Verlag, 1872.

Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. In: *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Theodor Valentiner, Bd. 1. Leipzig: Felix Meiner, 1919.

Kliess, Werner. »Die Sprache der Bilder: Ein Projekt der Filmmacher Farocki und Bitomsky über die Schule des Sehens«. In: *Die Zeit*, 27.11.1970, URL: https://www.zeit.de/1970/48/die-sprache-der-bilder [23.04.2019].

Kluck, Nora. *Der Wert der Vagheit*. Berlin: De Gruyter, 2014.

Kohl, Karl-Heinz. *Die Macht der Dinge: Geschichte und Theorie sakraler Objekte*. München: Beck, 2003.

Köhnke, Klaus Christian. *Der junge Simmel in Theoriebeziehungen und sozialen Bewegungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.

Koschorke, Albrecht. »Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften«. In: *Die Figur des Dritten: ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, herausgegeben von Eva Eßlinger. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2010. S. 9-31.

Krause, Marcus und Nicolas Pethes. *Literarische Experimentalkulturen: Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert.* Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2005.

Kreimeier, Klaus. »Wie man sieht, was man sieht. Über einen Film von Harun Farocki«. In: *epd Film* Nr. 8, 1987, URL: http://www.filmzentrale.com/rezis/wiemansiehtkk.htm [27.07.2018].

Leśniak, Sławomir. *Essay und Essayismus: die deutschsprachige Essayistik von der Jahrhundertwende bis zur Postmoderne*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2015.

Leśniak, Sławomir. »Walter Benjamin und die Zahl. Anmerkungen zum Verhältnis von mathematisch-logischer Denkform und essayistischer Schreibweise bei Walter Benjamin«. In: *Convivium*, 2011. S. 301-20.

Lévi-Strauss, Claude. *Das wilde Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968.

Lopate, Phillip. »In Search of the Centaur: The Essay-Film«. In: *The Threepenny Review*, Nr. 48, 1992. S. 19-22.

Lukács, Georg. »Größe und Verfall des Expressionismus«. In: *Probleme des Realismus I.* Neuwied: Luchterhand, 1971. S. 109-49.

Lukács, Georg. »Über Wesen und Form des Essays«. In: *Die Seele und die Formen: Essays*, herausgegeben von Georg Lukács. Berlin: Fleischel & Co, 1911. S. 1-41.

Marx, Karl. »Thesen über Feuerbach«. In: *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie von Friedrich Engels.* Stuttgart: J. H. W. Dietz, 1888. S. 69-72.

Mayer, Michael. »Bilder im Medium des Bildes«. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 28.09.2001, URL: https://www.nzz.ch/article7OAFQ-1.481059 [09.10.2018].

Mayer, Michael. *Humanismus im Widerstreit: Versuch über Passibilität*. München: Fink, 2012.

Mayer, Michael. »Touché. Zu zwei Studien über die Bedeutung des Berührens in den Werken Jaques Derridas und Jean-Luc Nancys«. In: *literaturkritik*, 14.04.2009, URL: https://literaturkritik.de/id/12976 [13.11.2019].

Medina, Cuauhtémoc. »Catastrophe Gaze«. In: *Harun Farocki: Vision. Production. Oppression*, herausgegeben von Ekaterina Álvarez Romero. Mexico: MUAC & UNAM, 2014. S. 14-21.

Mengershausen, Joachim. »Letter to Harun Farocki from January 1976«. In: *Critical Studies in Television*, Nr. 14, 2019. S. 136-38.

Mengershausen, Joachim. »Kreativität und Paradoxie«. In: *Ressource Kreativität. 150 Anstiftungen zum Querdenken*, herausgegeben von Paolo Bianchi. Rossdorf: TZ-Verlag, 2017. S. 164-67.

Mersch, Dieter. *Epistemologien des Ästhetischen*. Zürich: Diaphanes, 2015.

Michalka, Matthias. »Nebeneinander«. In: *Harun Farocki – Nebeneinander*, herausgegeben von Matthias Michalka. Köln: Walther König, 2007. S. 9-15.

Mignolo, Walter D. *Epistemischer Ungehorsam: Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*. Wien: Verlag Turia Kant, 2012.

Montaigne, Michel de. »Über die Erfahrung«. In: *Essais*, übersetzt von Hans Stilett. Frankfurt a.M.: Eichborn, 2016. S. 537-66.

Montero, David. *Thinking images: the essay film as a dialogic form in European cinema*. Oxford: Peter Lang, 2012.

Müller, Heiner. »Gespräch mit Harun Farocki«. In: *Rotwelsch*. Berlin: Merve Verlag, 1982. S. 132-39.

Müller-Funk, Wolfgang. *Erfahrung und Experiment: Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*. Berlin: Akademie Verlag, 1995.

Müller-Wille, Klaus. »Inszeniertes Wissen. Theater und Experiment«. In: *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*, herausgegeben von Michael Gamper. Göttingen: Wallstein, 2010. S. 40-68.

Münker, Stefan und Alexander Roesler. *Poststrukturalismus*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016.

Musil, Robert. *Der Mann Ohne Eigenschaften*. Berlin: Rowohlt, 1957.

Nancy, Jean-Luc. *Noli me tangere*. Zürich: Diaphanes, 2008.

Negwer, Georg. *Essay und Gedanke. Beitrag zur Erforschung der Problematik des Essays am Beispiel der französischen Essayistik*. Berlin: Univ. Diss., 1953.

Nübel, Birgit. *Robert Musil: Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*. Berlin: De Gruyter, 2006.

Pantenburg, Volker. »Film-Praxis und Text-Praxis: Harun Farocki und die Filmkritik«. In: *Ich habe genug! Texte 1976-1985*, herausgegeben von Volker Pantenburg. Köln: Walther König, 2019. S. 449-66.

Pantenburg, Volker. »Manual: Harun Farocki's Instructional Work«. In: *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, herausgegeben von Antje Ehmann und Kodwo Eshun. London: Koenig Books, 2009. S. 93-100.

Pantenburg, Volker. »Nebeneinander: Doppelprojektionen bei Harun Farocki«. URL: https://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/bildforschung-farocki/nebeneinander-doppelprojektion/ [29.07.2019].

Pantenburg, Volker. »›Now that's Brecht at last!‹ Harun Farocki's Observational Films«. In: *Documentary across Disciplines*, herausgegeben von Erika Balsom und Hila Peleg. Cambridge: MIT Press, 2016. S. 142-63.

Pantenburg, Volker. »TELEKRITIK: Über zwei Filme von Peter Nestler«. In: *Necsus*, 07.12.2017, URL: https://necsus-ejms.org/telekritik-uber-zwei-filme-von-peter-nestler/ [29.07.2019].

Pantenburg, Volker. »Zur Vergangenheit des Kinos in der Gegenwart der Kunst – Harun Farockis Installationen«. In: *FilmKunst: Studien an den Grenzen der Künste und Medien*, herausgegeben von Henry Keazor. Marburg: Schüren, 2011. S. 39-56.

Pantenburg, Volker. *Film als Theorie: Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld: transcript, 2006.

Pantenburg, Volker. »Auge/Maschine I-III«. In: *Weiche Montagen*, herausgegeben von Yilmaz Dziewior. Bregenz: Kunsthaus, 2011. S. 52-61.

Pantenburg, Volker. »From the golden age of television: The case of Westdeutscher Rundfunk (WDR)« In: *Critical Studies in Television*, Nr. 14, 2019. S. 106-124.

Pantenburg, Volker. »Wie Filme sehen – Harun Farocki als Lehrer an der dffb«. URL: https://dffb-archiv.de/editorial/filme-sehen-harun-farocki-lehrer-dffb [18.04.2018]

Rancière, Jacques. *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen Verlag, 2008.

Rancière, Jacques. *Der unwissende Lehrmeister: fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. Wien: Passagen, 2007.

Rascaroli, Laura. »The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments«. In: *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Nr. 49/2, 2008. S. 24-47.

Reinecke, Stefan. »Das Leben, ein Test. Postindustrielle Arbeit in Filmen von Harun Farocki«. In: *Der Ärger mit den Bildern: die Filme von Harun Farocki*, herausgegeben von Rolf Aurich. Konstanz: UVK Medien, 1998. S. 261-68.

Renger-Patzsch, Albert. *Die Welt ist schön: Einhundert photographische Aufnahmen*. München: Einhorn-Verlag, 1930.

Rohner, Ludwig. *Der deutsche Essay: Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*. Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1966.

Rosenberg, Karen. »Seeing and Believing: Poetic Documentaries About Technology and Ideology«. In: *International Documentary Association (ida)*, 01.09.1989, URL: https://www.documentary.org/feature/seeing-and-believing-poetic-documentaries-about-technology-and-ideology/ [09.10.2018].

Rössler, Reto. *Vom Versuch: Bauteile zur Zirkulationsgeschichte einer impliziten Gattung der Aufklärung*. Berlin: Kadmos, 2017.

Schärf, Christian. *Geschichte des Essays: von Montaigne bis Adorno*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.

Schatzki, Theodore R. »Introduction«. In: *The practice turn in contemporary theory*, herausgegeben von Theodore R. Schatzki, Karin Knorr Cetina und Eike von Savigny. London: Routledge, 2005. S. 10-23.

Schaub, Mirjam. *Das Singuläre und das Exemplarische: Zu Logik und Praxis der Beispiele in Philosophie und Ästhetik*. Zürich: Diaphanes, 2010.

Scheu, René. »›Schönheit ist in der heutigen Kunst das wahre Skandalon‹ Interview mit Wolfgang Beltracchi«. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 26.06.2018, URL: https://www.nzz.ch/feuilleton/schoenheit-ist-in-der-heutigen-kunst-das-wahre-skandalon-ld.1397738 [06.12.2018].

Schon, Peter M. *Vorformen des Essays in Antike und Humanismus: ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Essays von Montaigne*. Wiesbaden: Steiner, 1954.

Schrader, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Oakland: University of California Press, 2018.

Sekula, Allan. »Reading An Archive: Photography Between Labour and Capitalism (1983)«. In: *The Photography Reader*, herausgegeben von Liz Wells. New York: Routledge, 2003. S. 443-52.

Siebel, Volker. »Painting Pavements«. In: *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, herausgegeben von Thomas Elsaesser. Amsterdam University Press, 2004. S. 43-54.

Sieber, Aurel. »Das Vergleichen vergleichen. Harun Farockis essayistische Filmpraxis«. In: *figurationen*, Nr. 1, 2020. S. 85-105.

Siebert, Horst. *Didaktisches Handeln in der Erwachsenenbildung: Didaktik aus konstruktivistischer Sicht*. Augsburg: ZIEL, 2006.

Silverman, Kaja und Harun Farocki. »In Her Place. Number Two/Numéro deux (1975)«. In: *Speaking about Godard*. New York, u.a.: New York Univ. Press, 1998. S. 119-37.

Simmel, Georg. *Philosophische Kultur*. Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1919.

Sloterdijk, Peter. *Du musst Dein Leben ändern: über Anthropotechnik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.

Sloterdijk, Peter. *Scheintod im Denken: von Philosophie und Wissenschaft als Übung*. Berlin: Suhrkamp, 2010.

Sohn-Rethel, Alfred. *Geistige und körperliche Arbeit: zur Epistemologie der abendländischen Geschichte*. Weinheim: Wiley-VCH, 1989.

Solanas, Fernando und Octavio Getino. »TOWARD A THIRD CINEMA«. In: *Cinéaste* Nr. 4/3, 1970. S. 1-10.

Sontag, Susan. *On photography*. London: Penguin Books, 1977.

Sontag, Susan. »The Aesthetics of Silence«. In: *Styles of Radical Will*. New York: Picador, 2002. S. 3-35.

Stanitzek, Georg. *Essay – BRD*. Berlin: Vorwerk 8, 2011.

Steyerl, Hito. »In Defense of the Poor Image«. In: *e-flux Journal*, Nr. 10, 11.2009. URL: https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/ [14.10.2017].

Steyerl, Hito. »Politik der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld«. In: *springerin*, Nr. 03, 2003, URL: https://www.springerin.at/2003/3/politik-der-wahrheit [12.06.2019].

Steyerl, Hito und Harun Farocki. *A Magical Imitation of Reality*. Mailand: Kaleidoscope Press, 2011.

Tode, Thomas, Harun Farocki, Hartmut Bitomsky und Frieda Grafe. »Praktische Filmkritik«. In: *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*, herausgegeben von Christa Blümlinger und Constantin Wulff. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1992. S. 129-38.

Waibel, Tom. »Überlegungen zur graphischen Korrespondenz«. In: *Hände: hundertsechs Kunstblätter: eine druckgraphische Korrespondenz zwischen München und Wien aus den Jahren 2009 und 2010*, herausgegeben von Marcus Berkmann. Edition Kunstmarke, 2014.

Wallace, David Foster. »E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction«. In: *Review of Contemporary Fiction*, Nr. 13/2, 1993. S. 151-94.

Wittgenstein, Ludwig. »Bemerkungen über Frazers ›The Golden Bough‹«. In: *Synthese*, Nr.17/3, 1967. S. 233-53.

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2011.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. In: *Werkausgabe*, Bd. 1, herausgegeben von Joachim Schulte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009. S. 7-86.

Wittgenstein, Ludwig. »The Big Typescript [1929-1933]«. In: *Wiener Ausgabe*, Bd. 11, herausgegeben von Michael Nedo. Wien: Springer, 2001.

Wittlich, Angelika. »Entwurf für eine Konzeption ›Telekritik 1975‹ ÜBER DOKUMENTARISCHE ARBEIT (1974)«. In: *Critical Studies in Television*, Nr. 14, 2019. S. 129-33.

Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie (1907)*. München: Wilhelm Fink, 2007.

Zulauf, Tim. »Zum Projekt von Harun Farocki«. In: *Kunst und Öffentlichkeit: kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*, herausgegeben von Christoph Schenker und Michael Hiltbrunner. Zürich: JRP Ringier, 2007. S. 98-99.

Zulauf, Tim und Harun Farocki. »Rituale und ihre Öffentlichkeit. Auszug aus einem Interview mit Harun Farocki«. In: *Kunst und Öffentlichkeit: kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*, herausgegeben von Christoph Schenker und Michael Hiltbrunner. Zürich: JRP Ringier, 2007. S. 100-4.

Bildnachweise

Abb. 1: *Erzählen* (1975)
Abb. 2: Collage mit Bildern aus *Zwischen zwei Kriegen* (1978)
Abb. 3: *Zwischen zwei Kriegen* (1978)
Abb. 4: *Industrie und Fotografie* (1979)
Abb. 5: *Industrie und Fotografie* (1979)
Abb. 6: *Gegen-Musik* (2004)
Abb. 7: *Wie man sieht* (1986)
Abb. 8: Collage mit Bildern aus *Wie man sieht* (1986)
Abb. 9: *Wie man sieht* (1986)
Abb. 10: *Erzählen* (1975)
Abb. 11: Collage mit Bildern aus *Etwas wird sichtbar* (1982)

Danksagung

Diese Arbeit wäre nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung durch den Schweizer Nationalfonds und das von Thomas Strässle, Dieter Mersch, Nicolaj van der Meulen, Silvia Henke und Jörg Wiesel geleitete Projekt *Praktiken Ästhetischen Denkens*. Besonderer Dank gilt Thomas Strässle, der die Arbeit sorgsam und klug betreute, und Philipp Auchter, der sie gewissenhaft lektorierte. Danken will ich zudem dem Deutschen Seminar der Universität Zürich und der Hochschule der Künste Bern für die Forschungsinfrastruktur sowie Klaus Müller-Wille für seine Unterstützung. Dank gilt zudem Volker Pantenburg für zahlreiche hilfreiche Hinweise und Antje Ehmann für das Bereitstellen von Forschungsmaterial. Philipp Auchter, Volatiana Razafimandimby Sieber, Vera Thomann, Markos Carelos, Daniela Hahn, Shantala Hummler, Christian Jany, Henrike Gätjens und Wiktoria Furrer danke ich für ihre luziden Anregungen – und ihre Freundschaft.